Helena Dahlbäck Lutteman

Majolika från Urbino

och andra orter i Italien

Liber

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547015_0016

Majolika från Urbino

och andra orter i Italien i Nationalmuseum Stockholm

Akademisk avhandling
som för avläggande av filosofie doktorsexamen
vid Stockholms Universitet offentligen försvaras i
hörsal 11, hus F, Frescati
fredagen den 30 oktober 1981 kl 10.00
av Helena Dahlbäck Lutteman

Liber förlag, Stockholm 1981, 232 s.
ISBN 91-38-90048-3

Abstract

The Nationalmuseum has a collection of Urbino majolica that it inherited from its forerunner, the Royal Museum. In an account of the Department of Applied Art in 1894 the majolica is mentioned as one of the most precious components and is presumed to correspond to items in an inventory of Queen Christina's art collections, from 1653. This gave rise to the concept of a 'Christina service'. The collection of majolica has been taken to be part of the booty which the Swedes took from the Kleinside of Prague in 1648. In fact, however, one cannot tell for certain which of the existing items did once belong to Queen Christina and which have joined the collection later. Neither does the collection represent a single service.

This study attempts to map the history of the 'Christina service' and to catalogue the Nationalmuseum's collection of majolica from Urbino. It includes a chapter on the background of Italian majolica – its technique and decoration. The book also gives a brief history of Italian majolica from the 14th to the early 17th century illustrated with pieces from the Museum's collection, thereby providing a picture of this.

The collection of Urbino majolica in the Nationalmuseum spans about six decades, from 1540 to 1600. Only five pieces date from the first of these decades; most are from the century's last thirty years. The quality is not remarkable (only one signed piece) compared with major collections elsewhere, neither are there any exemples of the earliest work. But there are a number of show pieces as well as a very large assortment of plates of the simplest kind. The late majolica from Urbino has been considered to be rather degenerate, a regrettable lapse. But the output from the final decades of the 16th century, in particular the small, unassuming pieces, is in fact full of life and at time entertaining. With its direct style of painting it is something of a folk art.

The collection's composition makes it difficult to draw up a straightforward catalogue. The greater part of the pieces cannot be arranged either chronologically or by individual artists or schools. The items have therefore been grouped according to a variety of principles, the main aim being to provide a key to the material.

Majolika från Urbino

Helena Dahlbäck Lutteman

Majolika från Urbino

och andra orter i Italien
i Nationalmuseum Stockholm

LiberFörlag Stockholm

© Helena Dahlbäck Lutteman Stockholm 1981
Grafisk formgivning: Johan Ogden
Omslag: Katalognummer 1, detalj
English translation: Patrick Hort
Foto: Nationalmuseum
Centraltryckeriet, Borås 1981

ISBN 91-38-90048-3

INNEHÅLL

FÖRORD 7
KRISTINA-SERVISEN 11
BAKGRUND - TEKNIK OCH BILDDEKOR 24
Fajans 24
Majolika 25
Teknisk beskrivning 27
Majolikans funktion och bilddekor 34
Istoriato-bildernas ursprung 37
ÖVERSIKT AV DEN ITALIENSKA MAJOLIKANS UTVECKLING 42
Den arkaiska stilen 45
Den stränga stilen 47
Det första berättande figurmåleriet 52
Figurmåleri och dekorativ stilisering 53
Faenza 54
Siena, Caffagiolo, Deruta m fl orter 62
Hertigdömet Urbino 68
SAMLINGEN AV URBINO-MAJOLIKA 80
RESONERANDE KATALOG 86
Grupp I-XIII 86
ÄMNESREGISTER 223
NUMMERTABELL 224
FORMER 225
BIBLIOGRAFI 228
ENGLISH SUMMARIES 10, 23, 41, 84, 87, 96, 110 124, 138, 152, 158, 164, 173, 186, 193, 201, 215

FÖRORD

I Nationalmuseum finns en samling majolikapjäser som varit i museets ägo sedan dess första början.[1] Den ingick redan i Kongl. Museum som 1794 öppnades i en flygel på Stockholms slott. I dag ingår majolikan i konsthantverksavdelningens samlingar, men redan innan tanken på en sådan avdelning hade förts fram, överflyttades majolikasamlingen till Nationalmuseum såsom en del av Konstkammarens samlingar.[2]

I en "Beskrifning öfver Nationalmuseum i Stockholm" från 1866 då museet öppnades, kan man om första våningen läsa följande: "Kabinettet N:o 47 eller Majolicarummet har matt röda väggar och takhvalfven utmärka sig genom en särdeles rik ornering i målningen. Vestra fönstret är igensatt. Till venster inrymmes en dyrbar samling gamla Italienska porsliner från 1500-talet, äfven benämdt 'Raphael'-porslin, samlade af Grefve Nicodemus Tessin under resor i Italien år 1690".[3]

När Konstslöjdafdelningen 1894 beskrivs av Ludvig Looström står det bl a: "Den väsentligaste delen häraf (konstslöjdföremålen i Kongl. Museum) utgjordes af den samling föremål i s k majolika, hvilka ännu utgöra en av de dyrbaraste grupperna i Nationalmusei konstslöjdafdelning".[4] Looström förmodar att det kan röra sig om föremål som finns upptagna i ett inventarium över drottning Kristinas konstsamlingar från 1653.[5]

"Kristina-servisen" har sedan blivit ett begrepp. Den har betraktats som en enhet och den har varit utställd som en sådan, men dess exakta omfattning, proveniens etc har hittills inte genomforskats.[6]

"Kristina-servisen" skulle ha varit en del av det stora krigsbyte svenskarna tog i Prag efter stormningen av Lilla sidan 1648.

I kejsar Rudolf II:s konstkammare fanns majolikapjäser med målade scener; detta bör betyda att han hade majolika tillverkad i Urbino mellan omkring 1530 och 1600. Dessa s k istoriati, dvs majolika med figurscener huvudsakligen från bibeln och den klassiska mytologin och historien, tillverkades även på andra orter, men Urbino eller hertigdömet Urbino var centrum för produktionen.

Det är emellertid inte möjligt att avgöra vad av det från Kongl. Museum till Nationalmuseum överförda materialet som en gång togs i Prag för drottning Kristinas räkning. Vid en granskning av vad som bevarats framgår också att det inte rör sig om en enhetlig servis.

"Kristina-servisen" har varit utgångspunkten för denna framställning, som försöker klarlägga dess historia och även behandla de övriga majolikapjäser från Urbino som nu finns i Nationalmuseums samlingar.

Genom testamentarisk gåva av Karl XV 1872 fick Nationalmuseum och dess senare bildade konsthantverksavdelning en stor samling italiensk majolika.

I ett av Jacob Falke år 1871 upprättat inventarium finns 46 nummer italiensk majolika, varav 26 katalogiserade som 1500-tal och största delen av dessa såsom tillverkade i Urbino.[7] Museet har också genom senare förvärv utökat sin samling av italiensk majolika från 1500-talet och tidigare.

Även den del av samlingen som inte är tillverkad i Urbino har inkluderats. Den får illustrera den italienska majolikans utveckling och bilda bakgrund till tillverkningarna från Urbino.

Då "Kristina-servisen" och övrig Urbino-tillverkning utgör samlingens tyngdpunkt, presenteras dessa i en resonerande katalog. En allmän orientering om material och teknik är avsedd att ge en bakgrund. Berättelsen om den historiska utvecklingen av majolikan, baserad på Nationalmuseums samling, kan genom bilder och data tjänstgöra som en katalog. Härigenom ges en samlad presentation av museets bestånd av italiensk majolika från det sena 1300-talet till det tidiga 1600-talet.

Arbetet med denna bok har pågått under en relativt lång tid. Det hela började med att Eva Nordenson väckte mitt intresse för "Kristina-servisen", som på en gång tycktes vara väl bestämd och problemfri och ändå var ganska gåtfull. När man började se

litet närmare på dess proveniens och öden hopade sig problemen.

Då keramiken under min tid på Nationalmuseums konsthantverksavdelning, ett drygt decennium under Dag Widmans inspirerande ledning, blivit mitt huvudintresse, föll det sig naturligt att vidga ämnet och försöka presentera den italienska majolikan med utgångspunkt från Nationalmuseums samling. – Utanför denna institution har professor Lars Olof Larsson och professor Patrik Reuterswärd genom kritisk granskning av mitt manuskript varit till ovärderligt stöd. – Professor Giuseppe Liverani i Faenza, den nu pensionerade chefen för Musée de Sèvres, Pierre-Henri Fourest, A.V.B. Norman, under hans tid vid Wallace collection, och nuvarande chefen för Victoria and Albert Museums keramiska avdelning, John Mallet, har generöst meddelat mig av sina kunskaper. Förste intendenten Nils-Göran Hökby har haft vänligheten att språkligt granska mitt manuskript; förste bibliotekarien Folke Sandgren har hjälpt mig med ett antal översättningar från latinet, översättningarna till engelska har med konsthistorisk insikt gjorts av Patrick Hort – till dessa och alla dem jag inte namngivit riktas ett stort tack.

Stockholm i juni 1981

Helena Dahlbäck Lutteman

1. Om termerna majolika och fajans, se s 24–26

2. De ingår i konsthantverksavdelningens första inventarium, upprättat 1880 av amanuensen Göthe. Föremålen har endast fått ett nummer föregånget av beteckningen NM (Nationalmuseum). Senare ackvisitioner har ett nummer samt årtal för det år de förvärvats. Ytterligare inventariebeteckningar som förekommer i den följande texten är BS (Bielke-samlingen, skänkt år 1877 av greve Axel Bielke), CXV (av konung Carl XV 1872 testamentariskt överlåtna föremål) samt NMX (till Nationalmuseum inkomna föremål utanför de reguljära årliga förvärven)

3. Tidskrift för Byggnadskonst och Ingeniörsvetenskap. Maj & Juni 1866, s 85

4. Ludvig Looström, Statens konstsamlingar. Stockholm 1894, s 55

5. Looström anser det inte omöjligt att Nicodemus Tessin d y skulle ha förvärvat samlingen ”som den gängse traditionen” säger, men han talar om slutet av 1680-talet, vilket är korrekt (inte 1690)

6. Christina, Drottning av Sverige. Nationalmusei utställningskatalog nr 305, Stockholm 1966, nr 1265

7. Jacob Falke, Die Kunstsammlungen seiner Majestät des Königs Karl's XV. von Schweden und Norwegen zu Stockholm und Ulriksdal. Wien 1871. Italienische Majoliken, s 18–22

Preface

The Nationalmuseum has a collection of Urbino majolica that it inherited from its forerunner, the Royal Museum, which was opened in 1794 in a wing of the palace in Stockholm. Today the majolica is in the care of the Department of Applied Art. In an account of the Department in 1894 by Ludvig Looström the majolica is mentioned as one of the most precious components and is presumed to correspond to items in an inventory of Queen Christina's art collections, from 1653. This gave rise to the concept of a 'Christina service'. The collection of majolica has been taken to be part of the booty which the Swedes took from the Kleinside of Prague in 1648. In fact, however, one cannot tell for certain which of the existing items did once belong to Queen Christina and which have joined the collection later. Neither does the collection represent a single service.

This study attempts to map the history of the 'Christina service' and to catalogue the Nationalmuseum's collection of majolica from Urbino. It starts with a brief description of Italian majolica, illustrated with pieces from the Museum's collection, thereby providing a picture of this.

”KRISTINA-SERVISEN”

Beteckningen ”Kristina-servisen” tycks vara relativt sen. Innan Ludvig Looström 1894 förbinder drottning Kristina med ”en samling föremål i s k majolika” på Nationalmuseums konsthantverksavdelning, har drottningens namn inte förekommit i någon beskrivning av eller något inventarium över Kongl. Museums majolika.[1]

Det material Looström stöder sig på när han för in drottning Kristina är dagboksanteckningar av Carl Gustaf Tessin. Denne är den förste som talar om att drottning Kristina hade majolika i sina samlingar. En tidigare nämnd tradition att Nicodemus Tessin d y skulle ha inhandlat samlingen av majolika i Italien går inte att belägga, men Tessins anteckningar ger en möjlighet att sammanbinda drottningens och hans faders ägarskap.[2]

I Carl Gustaf Tessins dagböcker finns för 15 augusti 1759 en något kommenterad avskrift ur ”Inventaire des raretéz qui sont dans le cabinet des Antiquités de la Serenissime Reine de Suède fait l'an 1652 . . . 9 Vases de porcellaine 21 Nos . . . 108 fadt . . . målade med figurer i åtskilliga färger lärer wara af det så kallade Raphaels porcellaine, som, i dess tid målades i Faenza (N B är tagit i Prag) . . . Qvarlefworna häraf äro ännu vid Ulricsdahl jämte hvad jag däraf egt och som jag med nådigt löfte af igengåfwa i underdånighet lemnat till K Majt, som jag deth vid tillfälle torde erinra.”[3]

Härav framgår att både drottning Kristina och Carl Gustaf Tessin ägde majolika. Det är också möjligt att den senare ärvt detta av sin far Nicodemus Tessin d y, då det inte finns några uppgifter om att Carl Gustaf Tessin skulle ha köpt majolika.[4] Men det är knappast troligt att Tessinarna ägt något av det som finns upptaget i drottning Kristinas inventarium från 1652–53,

utan andra exemplar av "Raphaels porcellaine" som gick att kombinera med "qvarlefworna . . . vid Ulricsdahl".

Det inventarium Tessin syftar på är en fransk version av ett inventarium från 1652, "Inventarium oppå alle dhe rariteter som finnas uthi H:K Mttz . . . Konstkammar". Den franska versionen, "Inventaire des raretez qui sont dans le cabinet des antiquitez de la Serenissime Reine de Suède fait l'an 1652", är år 1653 underskriven av Raphael Trichet Du Fresne, som i juni 1652 kom till Stockholm och blev "konstmästare" hos drottning Kristina.[5] Den i detta sammanhang intressanta delen av inventariet är "Kiärill aff Porcelen (Vases de Porcelaine)" med 21 nummer. De 108 fat som nämns i Tessins dagbok måste vara nummer 162 "24 grands plats de porcelaine peinte de mesme couleur" och nummer 18, "84 Plats de moyenne grandeur auec des figures de diuerses couleurs".

Att kalla alla keramiska föremål av relativt hög kvalitet för porslin var naturligt på 1600-talet, även om mera insatta personer kände skillnaden. De knapphändiga beskrivningarna gör det också svårt att identifiera vad som döljer sig bakom varje nummer. Anteckningar i marginalen talar om att nr 1 kommer från den portugisiske ambassadören, medan de övriga numren kommer från Prag. Beskrivningen på nummer 1 i den franska versionen lyder: "Deux grandes cruches contenans environ la mesure d'un tonneau auec un pommeau d'argent sur les couercles". Dessa pjäser har identifierats som två stora kinesiska blåvita krukor med hjortar från Wan Lis tid (1573–1620), dvs sen Ming-tid.[6] De följande tretton numren börjar med ordet "dito", vilket inte kan syfta på kärlformen, knappast heller på dekorens utseende eller på färgen som finns separat angiven för flera av numren. Möjligen kan "dito"syfta på godskvaliteten, även om man i ord inte skiljer på porslin i egentlig mening och fajans. Nummer 14 till 21, som alla beskrivs som antingen prydda med "plusieurs figures peintes", "plusieurs couleurs" eller "diuerses couleurs", kan vara av majolika. Sammanlagt rör det sig då om 129 eller 130 föremål (beroende på om man räknar ett kylfat och en kanna som ett eller två föremål). I katalogen till Nationalmuseums utställning om drottning Kristina 1966 omtalas "Kristinaservisen" utan diskussion.[7] 131 delar refereras som upptagna i 1652 års inventarium. Den enda tveksamhet man kan spåra är

att "de fajanspjäser som förtecknats i 1652 års inventarium uppges ha kommit från Prag".

Proveniensen Prag är, av allt att döma, det enda relativt säkra i uppräkningen av "vases de porcelaine"; det gäller allt utom de två kinesiska krukorna från Portugals ambassadör. För att komma till 131 delar i servisen, är förmodligen också nr 13 "Dito. Trois cruches aux anses peintes de plusieurs figures" medtagna och något av de två sista numren (20 eller 21) uteslutna.

Vid en jämförelse med de föremål som finns upptagna i senare förteckningar stämmer varken antal eller beskrivningar. En förklaring skulle då vara, att drottning Kristina tog med en stor del av servisen när hon lämnade Sverige. Det enda bevis man skulle kunna anföra för att så var fallet är att Tessin i det anförda dagbokcitatet talar om "qvarlefworna", samt att i ett inventarium från Ulriksdal från 1719 bara finns upptagna 64 delar.[8] Det kraftigt reducerade antalet tyder på att drottningen kan ha tagit med sig 67 pjäser, men de kan ju också ha försvunnit, t ex vid slottsbranden 1697 eller genom annan förstörelse. Ytterligare en möjlighet är att de försålts av drottning Hedvig Eleonora. Något indicium för att drottning Kristina tog med sig majolikapjäser har inte kunnat återfinnas.[9]

Att antalet inte stämmer får sin naturliga förklaring av att en stor del av föremålen inte fanns kvar i svensk ägo 1719.

De allmänt hållna uppgifterna om de större och mindre faten och tallrikarna kan stämma på ett reducerat antal fat och tallrikar. "5 cruches de moyenne grandeur peintes auec des figures de plusieurs couleurs" kan ha sin motsvarighet i vad vi nu kallar pilgrimsflaskor (fyra stycken finns upptagna i 1880 års inventarium och en hos Carl XV). Men "5 Tasses auec des figures de diuerses couleurs" blir svårare att inordna i det nuvarande beståndet; alltså skulle de vara förlorade. Bara detta exempel visar svårigheten att göra bindande jämförelser mellan 1652 års inventarium och senare förteckningar.

Om man går bakåt i tiden, finner man att problemen knappast blir mindre. Olof Granberg skriver i Svenska konstsamlingarnas historia: "Av de övriga dyrbarheterna – vi tala här endast om vad som kom från Prag – voro omkr 170 statyer . . ., 174 fajanser och dessutom en stor fajansservis . . ."[10] Granbergs

påstående är minst sagt förvirrande – med hans räknekonst skulle de fajanser drottning Kristina fick kunnat uppgå till inte mindre än, i runt tal, 300. Kanske syftar han med beteckningen fajansservis på någon av posterna 6 eller 7 i 1652 års inventarium, där det talas om 114 respektive 122 tallrikar i blåvitt, vilka snarast bör ha varit av kinesiskt porslin? Eller också ser han "drottning Kristinas berömda Urbino-servis" som något så märkligt att den måste gå utanför de 174 fajanserna. (Antalet 174 finns för övrigt ingen annanstans.)

Utan att vara ursprungsorten är dock Prag den första länken i provenienskedjan för servisen. För att få en uppfattning om de skatter som därifrån kom i svensk ägo kan man ånyo citera Granberg: "Allt vad Kristina genom arv, presenter och (sällan likviderade) köp i konstväg lyckades samla i Sverige, ställdes fullkomligt i skuggan av de sagolika skatter, som genom intagandet av Lilla sidan i Prag 1648 blevo hennes, eller rättare sagt kronans egendom – enorma konstsamlingar av alla slag, till allra största delen hopbragta av kejsar Rudolf II, grundläggaren av den berömda kejserliga konstkammaren i Prag."[11] Rudolf II hade dött 1612. Matthias blev då kejsare. De två andra bröderna var Maximilian och Leopold. I den delning av skatterna som nu skedde tycks en fördelning av konstverken inte ha ägt rum.[12] Medlemmar av den böhmiska lantdagen hade för avsikt att lägga beslag på konstkammaren och förvandla ädelmetallen till pengar, och en utförsäljning påbörjades också. Genom slaget vid Vita Bergen i november 1620 stoppades emellertid denna. Vad som fanns kvar får vi besked om genom ett inventarium från 6 december 1621.[13] Det var bl a "178 pjäser, stora och små, av målad majolika med vackra motiv (schönen Historien)".

Sannolikt var det större delen av dessa som svenskarna lade sig till med 1648. Någon del kan dock ha försvunnit dessförinnan. 1631 hade nämligen kurfursten av Sachsen låtit sina trupper rycka in i Böhmen. Prag intogs och en del av innehållet i konstkammaren fördes till Dresden, där det kom att bilda en stomme i Grünes Gewölbe. Denna upplysning, som Lhotsky ger i sitt ovan anförda arbete, har sitt speciella intresse, då det i dag i Dresden finns en stor samling majolika från Urbino, som kan jämföras med beståndet i Stockholm. Några uppgifter om proveniens för dessa finns inte, men hypotetiskt kan en del ha

hört ihop med delar av vårt bestånd.[14] Överföringar skedde dessutom vid ett flertal tillfällen till Wien, men inte heller där kan något material genom arkivalier sättas i samband med Rudolf II:s konstkammare, då de gamla inventarierna skrevs om och slängdes under Maria Theresias tid.[15]

Det finns inte heller något som tyder på att Rudolf II skall ha fått någon större regelrätt servis av den typ som gjordes för Filip II i Spanien eller Guidobaldo II i Urbino (se s 73). Mot detta talar även det förhandenvarande materialet i Stockholm; alltför få föremål hör ihop i större definitiva grupper, som skulle kunna utgöra en del av en servis. – Avslutningsvis kan nämnas att inget som helst material finns kvar i Prag.[16]

Om vi efter denna tillbakablick åter ser framåt, till tiden efter drottning Kristina, blir den första hållpunkten de i Ulriksdals-inventariet från 1719 nämnda 64 pjäserna. För den vidare utvecklingen av de kungliga samlingarna ger Carl Gustaf Tessin upplysningar i sin dagbok.

1759 påminner han ju om att han i underdånighet lämnat vad han haft i sin ägo. Något hade han emellertid kvar 19 mars 1768 enligt följande dagboksanteckning: "Naudé se trompe encore, l'orsqu'il avance qu'il y a de la Majolica, ou Fayence peinte par le Titien, il fallait dire sur les desseins de Raphael. J'ai beaucoup vu de la Fayence de Faenza à Lorette et même j'en ai possedé un service assez complet qui est actuellement à Ulrichsdal, dont il ne me reste que 2 grandes cuves en Arabesques, mais je ne me rapelle aucun morceau peint dans le goût de l'école venetienne. Le decés de Raphael fit tomber la Manufacture de Faenza."[17]

"2 grandes cuves en Arabesques" synes motsvara "Två stora kylfat av Raphaelporcellaine, det ena söndrigt; 13 tum höga, 23 tum i diameter" som finns upptagna i ett inventarium från Åkerö 1755.[18] Det är frestande att sammanföra dessa två stora kylfat med de två stora kylfat som nu finns i Nationalmuseum. Inga föremål i 1652 års inventarium över drottning Kristinas samling går att jämföra med Nationalmuseums kylfat, medan Tessins beskrivning av arabesker på två kylfat stämmer väl med dem (NM 66–67, kat nr 18–19). Man får också komma ihåg att det rör sig om en sällsynt typ av föremål som inte dyker upp när och var som helst. Förmodligen har de senare övergått i kunglig ägo.

Tessin rör sig med de korrekta benämningarna fajans och majolika. Att han sedan talar om en nog så fullständig servis behöver dock inte betyda att så var fallet. Urbino-majolikans enhetliga färgskala och återkommande motivtyper kan ge intryck av samhörighet, utan att så är fallet.

Några exakta uppgifter om hur stor den kungliga samlingen var efter Tessins "påfyllning" finns inte. Men ett vittnesbörd om samlingen och dess betydenhet ges av Fortia de Piles i en beskrivning över en resa i Sverige 1790–92. I kungliga slottet, kungens våning, fanns ett rum "où sont plusieurs grands plats de faïence connus sous le nom de faïence de Raphael: collection fort nombreuse: . . ."[19]

Mer noggranna uppgifter om majolikasamlingens storlek får vi genom ett inventarium från 1803–04, där rubriken "Raphaels Porcellaine" återfinns.[20] Om man går igenom detta föremålsbestånd finner man att antalet tallrikar, 87 stycken, är betydligt mindre än Kristina-inventariets 108 tallrikar, men å andra sidan större än de 59 tallrikar som fanns på Ulriksdal 1719 (tallrikar och fat går här inte att skilja på, då man 1803–04 skriver smärre och större tallrikar). Om man jämför med dagens föremålsbestånd enligt ett av Georg Göthe 1880 uppgjort, nu gällande, inventarium, får man en relativt god överensstämmelse. Några föremål som 1866 överfördes från Kongl. Museum till Nationalmuseum finns, av naturliga skäl, inte upptagna 1803–04.

Kongl. Museums samlingar utökades innan de kom till Nationalmuseum. I Överceremonimästarens journaler finns 1811 följande anteckning: "C J:s gåva till H M K var delar ur Raphaels porcelain som Hans Majt genast öfverlämnat till Museum. Carl Johan lärer köpt detta ifrån den stora samling af sådana saker som blifvit såld på Finspång, auction efter framlidna öfverkammarherren riddaren af Nordstjärneorden Jacob de Geer."[21]

Nästa förteckning där majolikan i Kongl. Museum återfinns är en volym med förtryckta blad, prydda av eleganta ornament, vari L J von Röök, "musei kamrerare" 1830–50, ritat av och beskrivit uppställningarna av samlingarna.[22]

En prydligt handskriven sida börjar på följande sätt: "*Rummet* kallat efter Raphaels Porcelin som där förvaras. Det rätta namnet på detta porcelin är La Maiolica ock som fabriquen var

L J von Röök. Teckning av en uppställning i Kongl. Museum med bl a majolika. Nationalmuseum.

L J von Röök. Drawing of a display in the Kongl. Museum with among other things majolica. Nationalmuseum.

uti staden Faenza, har därifrån kommit benämningen af Faÿance på all sådan sort porcelin. Många av desse målningar äro, om ej af Raphael sjelf målade, åtminstone efter dess ritningar, såsom till exempel uppå en tallrik där målningen föreställer Adam och Eva drifne af Ångelen ur paradiset. På andra igenkännes compositioner af Julio Romano samt Hannibal Carache samt af flere Nederländska och Tyska mästare." Fyra bildsidor ger oss en uppfattning om vilka föremål som fanns i "Porcelins-rummet" och om hur de var uppställda.

Majolikan står genomgående tillsammans med den "etruskiska" keramiken. Rööks förklarande text rörande majolikan gör alltså ingen hänvisning till drottning Kristina. Den särskilt under 1700-talet mycket använda termen "Rafaels porslin" används, men förklaras som delvis felaktig. Röök är medveten om att Rafael inte själv målat bilder på keramik, men att man använt hans konst som förebilder. Det exempel Röök ger är Adams och Evas utdrivande ur paradiset. En av de tre tallrikarna med detta motiv i Nationalmuseums samlingar (nr 65) är mycket riktigt gjord efter en komposition av Rafael i Vatikanens loggior, som spritts genom graverade bilder.

Namnet på keramiken anger Röök helt riktigt och utan kommentar som La Maiolica. En missuppfattning är däremot hans antagande att majolika tillverkades i en enda fabrik, som låg i Faenza.

Vad Rööks andra förlagehänvisningar beträffar, kan de i och för sig vara riktiga. Majolikapjäser målades efter graverade tyska förlagor, t ex av Dürer och Hans Sebald Beham. Nederländaren Lucas van Leyden hörde också till förlagegivarna. Tanken att Giulio Romano, såsom Rafaels efterföljare, skulle ha givit bildidéer till majolikamålare är inte orimlig. Han tillhör dock inte dem som vanligen citeras och förekommer inte i Nationalmuseums material. Annibale Carracci hörde till dem som efterbildades i Castelli, där majolika tillverkades i renässanstraditionen under sent 1600-tal och 1700-talets förra hälft. En del verk därifrån ingår i Nationalmuseums samlingar, men kan knappast sättas samman med det material Röök behandlar. Hans påståenden verkar snarast grundade på boklig kunskap.

Från 1861 finns en "Förteckning på Kongl: Musei Antika och Moderna Konstverk af Marmor, Bronze, Gips, Porcellaine

m m'' där en rubrik lyder: ''Raphaels Porcellaine eller La Majolica''.[23] Två vaser och fyra buteljer (pilgrimsflaskor) finns upptagna 1861, liksom 1803–04 och hos Röök. Nio fat jämte ett fat i förgylld ram och 80 tallrikar i 1861 års inventarium motsvarar tio fat och 81 tallrikar, som Röök tar upp, medan man som vi sett 1803–04 slagit ihop fat och tallrikar och skriver 87 mindre och större tallrikar. Det större antalet hos Röök och 1861 bör betyda att några fat eller tallrikar tillkommit. Helt nya hos Röök och 1861 är en såsskål och ett rikt ornerat ovalt fat (av Röök benämnt 1. stort Fat). Eventuellt var det dessa föremål (kat nr 29 och 27) och något eller några fat eller tallrikar som samlingen utökades med genom Karl Johans julklapp till Karl XIII. Om så inte är fallet – inga bindande bevis står att få fram – kan man ändå konstatera att dessa pjäser knappast har något med drottning Kristina att göra. 1861 finns också två stora vaser upptagna. De står som ''tillkommer'', är betecknade Raphaels porcellaine och bör vara identiska med kylfaten.

Röök tar också upp ett rikt ornerat saltkar, vilket bör vara samma föremål som man 1861 kallar en bord-surtout (kat nr 28). Detta finns inte nämnt 1803–04, men ''ett saltkar med 2ne grepar'' finns upptaget i Ulriksdals-inventariet 1719.

Därmed är vi framme vid det i dag gällande inventariet från 1880, där det finns två golvfat, två vaser, fyra pilgrimsflaskor, en såsskål, ett saltkar, elva fat och 81 tallrikar av Urbino-majolika. De två golvfaten är säkerligen de kylfat som finns upptagna 1803–04 (kat nr 18 och 19), och i 1861 års förteckning, men som Röök, av oförklarlig anledning, hoppar över. Det är dessa kylfat, som förmodligen är identiska med dem som ägdes av Carl Gustaf Tessin. Två kyltunnor med bassänger, som finns med i alla inventarierna, är gjorda i Nevers under 1600-talet och kan utelämnas i detta sammanhang, då de inte går att återfinna i drottning Kristinas inventarium.[24]

Det torde framgå att ''Kristina-servisen'' aldrig har varit vad vi menar med en servis. Inte heller finns det i dag en samling pjäser som kan betecknas som en samling vilken tillhört drottning Kristina. Vad som däremot finns är en samling majolikapjäser från Urbino med en delvis mycket intressant, men också osäker proveniens. Förmodligen har omkring hälften av den tillhört drottning Kristina och för hennes räkning en gång tagits som krigsbyte i Prag.

1. Ludvig Looström, a a. Stockholm 1894, s 55–56

2. Om Nicodemus Tessin d y:s resor se Osvald Sirén, Nicodemus Tessin d y:s studieresor. Stockholm 1914. Här kan dock inget som rör majolika återfinnas

3. Carl Gustaf Tessins Åkerödagbok, L 82:1, Handskriftsavdelningen, Kungl Biblioteket, Stockholm

4. En uppgift i Nationalmuseums utställningskatalog nr 305, Christina Drottning av Sverige, under kat nr 1265 att "han (C G Tessin) utomlands gjort förvärv som han haft anledning tro härröra från Christinas samling" går inte att verifiera

5. Olof Granberg, Svenska konstsamlingarnas historia. Från Gustav Vasas tid till våra dagar. I. Gustav Vasa–Kristina. Stockholm 1929, s 182: "Detta i K. B. förvarade, av Raphael Trichet Du Fresne 1653 underskrivna, först av Beda Dudik och A. Geffroy och sedan av mig i mitt arbete 'Drottning Kristinas tafvelgalleri' delvis tryckta inventarium är icke, såsom man hittills trott, upprättat av Du Fresne, som hitkom först i juni 1652 och i slutet av året utnämndes till 'konstmästare', utan en, sannolikt för fransmannens räkning gjord översättning av ett 1652 på svenska avfattat inv., i sin ordning avskrift och fullständigande av ett 1650 på befallning av drottningen och på uppdrag av d. v. föreståndaren för konstkammaren, klädmästaren Jan Holm (Leijoncrona) av dennes svåger, d. v. klädkammarskrivaren Polycarpus Crumbügel (Cronhielm) skrivet inv."

Granberg publicerar också inventariet s 194 ff. Det återges här delvis, avskrivet efter handskriften i Kungl Biblioteket, Handskrifter S 4. Inventaire des raretez qui sont dans le cabinet des antiquitez de la serenissime reine de Suède. . . . LES VASES DE PORCELAINE

del Ambass. de Portugail

1. Deux grandes cruches contenans environ la mesure d'un tonneau auec un pommeau d'argent sur le couercle
2. Dito. 4. cruches blanches et bleües de mesme grandeur
3. Dito. 7. cruches plus petites peintes en bleu et blanc
4. Dito. 21. grandes bouteilles, blanches et bleües.
5. Dito. 32. grands plats de mesme couleur
   de Prague (i marginalen)
6. Dito. 114. Plats plus petits, de mesme couleur
7. Dito. 122. petits plats et tasses dela dite couleur
8. Dito. 5. petites tasses d'orées en peinture
9. Dito. 18. tasses peintes
10. Dito. 6. petits pots peints de dito
11. Dito. 4. petites pintes ou stoppes auec ses pieds
12. Dito. Un petit plat de porcelaine d'orée au dedans et peint en rouge
13. Dito. Trois cruches aux anses, peintes de plusieurs figures
14. Un grand bacin, ou lauoir auec une aiguiere, orné de plusieurs figures peintes
15. 5. cruches de moyenne grandeur peintes auec des figures de plusieurs couleurs
16. 24. grands plats de porcelaine peints de mesme couleur
17. 8. grandes escuelles a confiture embellies de plusieurs figures de plusieurs couleurs
18. 84. Plats de moyenne grandeur auec des figures de diuerses couleurs
    de Prague (i marginalen)
19. 5. Tasses auec des figures de diuerses couleurs
20. Une grande tasse profonde auec des figures de diuerses couleurs.
21. Une grande Sauciere peinte du plusieurs couleurs

6. NM kat 305, nr 1261–1262

7. NM kat 305, nr 1265

8. KungGården UlricDahls Inventarium Upprättadt Åhr 1719. Slottsarkivet. Looström refererar till Universitetsbiblioteket i Uppsala och ger sidhänvisningen 116 (en avskrift). På sidan 80 under rubriken "Porcellains Kiöket" står upptaget:

> "Ett partie af curieust målade StenKiäril, af åtskillige färgor och Billder, bestående af efterföljande,
>
> Ett stort ovalt Wattenhandfaat
>
> Nijo st stora faat, runda, något diupa
>
> Sex st dito smärre faat
>
> Fyrtiofyra st Tallrickar dels flata dels diupa
>
> En stor Urna med 2ne handgrepar
>
> En boutellie med en lång hals
>
> Ett Saltkar med 2ne Grepar
>
> En Blom-påtta med träfoot".

De värderingar som åsatts alla övriga föremål saknas för dessa. I kolumnen till höger står:

> "Emedan Wärderingsman Grill eij finner sig uti detta Kåstbara porcellains, Wärde, då warder det till wijdare utlämnadt."

Dessa ovanliga föremål är säkerli-

gen delar av den majolikasamling som finns i drottning Kristinas inventarium. Antalet pjäser är 64. Faten och tallrikarna erbjuder inga större problem. Urnan och "boutellien" kan sammanföras med "5 cruches", medan "wattenhandfatet", saltkaret och "blom-påttan" inte går att återfinna i Kristina-inventariet. Vad handfatet och blomkrukan beträffar går de heller inte att infoga i senare inventariebeskrivningar av majolika. Saltkaret återfinns däremot (se not 22).

9. Följande källor har med negativt resultat genomsökts: Protokoll 1656 över drottning Kristinas ägodelar i Antwerpen, upprättat av notarius publicus i Antwerpen. Antwerpen, Stadsarchief. Inv nr Notariaat nr 2479 Prot 1656, fol 270–89. Granberg 1902, s 176 ff. NM kat 305, nr 1043.

Inventario della Regina Christina, Azzolinosamlingen, Riksarkivet, Stockholm, vol 48. NM kat 305, nr 1045.

Nicodemus Tessin d y, Anteckningsbok från en resa i Italien 1687–88 med en beskrivning av Palazzo Riario. Fru Carna Moselius, Stockholm. Granberg 1896, s 175–180. Osvald Sirén, Nicodemus Tessin d y:s studieresor etc. 1914, s 182 ff. NM kat 305, nr 1048.

Mårten Törnhielm, Resa genom Danemarck . . . Drottning Christinae Palais, s 312 ff. Stifts- och läroverksbiblioteket, Strängnäs. Vänje 1965, s 192. NM kat 305, nr 1049.

Katalog över drottning Kristinas efterlämnade egendom ur notarien L Bellis dödsboinventarium. Nationalmuseums arkiv. Granberg 1896, s 113–155. Vänje 1965, s 102. NM kat 305, nr 1050.

Kontrakt avseende Pompeo Azzolinos försäljning av Kristinas konstsamlingar till Livio Odescalchi 1692. Archivio Odescalchi, Rom, Inv nr II. M 2:1. 1692 I.6. Mikrofilm i Nationalmuseum. NM kat 305, nr 1051.

10. Granberg a a s 93

11. Granberg a a s 85

12. Alphons Lhotsky, Festschrift des Kunsthistorischen Museums. II Teil. Die Geschichte der Sammlungen. I Hälfte. Wien 1941–45, s 237 ff

13. Heinrich Zimmermann, Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, 25. Band. Wien, 1905, II. Teil, s XIII o f.

No 17 In der almar mit N° 17, hat 4 fach: . . . Im anderen fach:

302. 2 grosse krüeg vom maiolica vom grossherzog von Florenz (s XXVI)

Im ersten gewölb, die fördere kunstcammer genand, seind nachbemelte sachen: . . .

2. Eine doppelte almar mit n° 2 von 6 fachen:

608. Darinnen 178 stück gross und klein von gemahlten maiolica mit schönen historien, darauf 8 grosse porzulanerne krüeg . . .

4. In der almar mit n° 4 mit 6 fachen: . . .

619. Drei kleine krüeg von maiolica. (s XXXIII)

Inventariet 1621 betecknas som det viktigaste av dem som gjordes efter Rudolf II:s död, och Erwin Neumann visar i Das Inventar der rudolfinischen Kunstkammer von 1607/11. Analecta Reginensia I, Stockholm, 1966, s 262–65, att det rör sig om en på kejsar Ferdinand II:s uppdrag gjord kontroll över vad som fanns i Prags konstkammare efter nedslåendet av det böhmiska upproret. "Inventarium aller derjenigen sachen, so nach der victori in ihrer majestät schatz- und kunstkammer zue Prag sein gefunden und auf ihrer mayestät und ihrer fürstlich gnaden von Lichstenstein bevelch seind den 6. decembris anno 1621 inventiert worden".

Det finns också ett inventarium från 1619: "Inventarium deren sachen, welche vor König Fridrichs etc unsers gnedigsten herrn glücklichen antretung ins regiment der Cron Böhaimb in den kunstkammern aufm Prager schloss vorhanden gewesen". Det gjordes av kommissionerna för de böhmiska ständen för att uppskatta vad som fanns med tanke på en planerad försäljning av det kejserliga konstbeståndet.

Det skall också ha gjorts ett inventarium genast efter Rudolfs död 1611, år 1612 eller kort därefter, med tanke på delningen mellan bröderna. (Zimmermann s XIV). Detta har inte återfunnits. Erwin Neumann har däremot återfunnit ett inventarium: "Von anno 1607. Verzaichnus, was in der Röm: Kay: May: Kunstcammer gefunden worden". Inventariet, som finns i biblioteket hos den regerande fursten i Lichstenstein, upptar också nyförvärv från 1608–11. Beståndet är systematiskt ordnat efter material och det är därför närmast en katalog. Huvudsakligen är ordningen "naturalia", "artificialia" och slutligen "scientifica". En av rubrikerna är "Vasi di maiolica" (s 63 i Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen. Wien 1976, där inventariet publicerats). Här får man dock inga närmare upplysningar om majolikan. Endast de två stora vaserna från storhertigen i Florens och ytterligare sex stora trädgårdsvaser är upptagna.

14. En del av samlingen finns publicerad av Gerda Weinholz, Aus der Majolikasammlung des Museums für Kunsthandwerk. Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen. Dresden 1966/67, s 123–127. För övrigt har jag gått igenom samlingen med dr Reinheckels vänliga hjälp.

15. Genom Britta Birnbaum har jag erhållit dessa uppgifter från Wien.

16. Granberg a a 1929, s 90. D. 6 nov 1648, tidigt på morgonen, avsändes från Prag de rövade konst- och bokskatterna. Och nu var det tomt i Hradschins salar. Där fanns, enligt ett av de kejserliga då upprättat inventarium, icke stort annat kvar än mer eller mindre sönderslagna marmor- och gipsbilder och en mängd ramar, ur vilka svenskarna borttagit målningarna.

17. Carl Gustaf Tessins Dagböcker, detta och följande citat se not 3.

18. Inventarium från Åkerö 1755 enl Nationalmuseums inventarium 1880.

19. Fortia de Piles, Voyage de deux francais en Allemagne, Danemarck, Suède . . fait en 1790–92. Paris 1796. Andra delen, s 60

20. Inventarium öfver Konungens Museum 1803 och 1804. Nationalmuseums arkiv. Den majolika som förtecknas är:

2 Kyltunnor 5 qvarter höga,
2 Dito smärre, (förmodligen 2 vaser)
2 Kylfat runda,
3 Do aflånga (tillskrivet 2),
4 små vaser med smal hals,
2 Bassins 3½ qvarter höga,
87 Större och Smärre Talrikar.

21. Överceremonimästarens journaler förvaras i Riksarkivet. I bouppteckningen efter Jacob de Geer (nr 96, 1809, arkiverad vid Göta hovrätt, Jönköping) går inte någon majolika att identifiera.

22. Nationalmuseum, handteckningssamlingen, NMH 111–114/1979. Antalet föremål av majolika är här:

2ne Wattenkannor
2ne kylfat
2ne stora Vaser
4 buteljer
Ett saltkar
1. Såsskål
1. stort Fat
10 Do mindre
81 Tallrikar smärre och större.

Av illustrationerna framgår att kylfaten är avlånga, de kan identifieras med två kylfat från Nevers (se not 24).

23. Följande föremål uppräknas i detta i Nationalmuseums arkiv förvarade inventarium:

Raphaëls Porcellaine, eller la Majolica

737 Kyltunna, med lock och Tappar 1 aln 7 tum
738 (samma som föreg)
739 Bassin under Kyltunnan 21 tum
740 (samma som föreg)
741 Vase med höga handtag 20 tum
742 (samma som föreg)
743–746 Fyra Bouteiller eller Flaskor med höga Halsar 14 tum
747 Sauce Skål, aflång, 9 tum
748 Bord-Surtout, 9 tum
749–840 9 Runda fat, Diameter 18 tum,
1 Fat i förgylld ram, 15½ tum
1 Ovalt fat, rikt orneradt, 1 aln 2 tum
1 Rundt fat. Olika med den öfriga samlingen. 18 tum
80 Tallrikar af 9 à 10 tums diameter
851 till 852 Två Stora Vaser tillhörande Raphaels porcellaine

24. NM 56–59. Dessa nummer ligger närmast före den första pjäsen av majolika från Urbino i det nuvarande inventariet.

Carl Gustaf Tessin (1695–1770), Swedish diplomat and art collector, notes in his diary both that he owned and that Queen Christina's collection included 'Raphael's porcelain', i. e. majolica. But there is no evidence and neither is it likely that either Carl Gustaf or his father Nicodemus Tessin the younger, architect of Stockholm palace, possessed any pieces from the Queen's collection, parts of which seem to have been split off after her abdication in 1654. An inventory from 1719 for the royal estate at Ulriksdal lists 64 pieces, which is 67 fewer than in Christina's collection. The missing items cannot be traced either in Sweden or among the Queen's post-abdication possessions; they may have been destroyed or sold.

Carl Gustaf Tessin mentions that he handed over 'Raphael's porcelain' to the king but retained some items probably two large cisterns. These seem to be the pieces in Nationalmuseum's collection catalogued as nos. 18 and 19; there is no counterpart to these in Christina's inventory.

An inventory of the Royal Museum's collections from 1803–04 matches the Nationalmuseum's present collection relatively well. Here the 'Christina service' is smaller than in the Queen's day but it has grown appreciably since the inventory in 1719. It is difficult to arrive at the exact changes because no distinction is made between dishes and plates. But the total number of plates, having fallen from 108 in Christina's inventory to 59 in the Ulriksdal inventory, had grown again to 87 in 1803–04. Some of the pieces did not come from Prague and are presumably majolica purchased by Carl Gustaf Tessin or his father.

Drawings by L. J. von Röök, the Museum's accountant, showing how the pieces were displayed in the mid-19th century, and an inventory from 1861 both include two pieces that are not mentioned in earlier records, namely a vassoio and a bowl, which are probably cat. nos. 27 and 29. They may have been a Christmas gift from the future Carl XIV Johan to Carl XIII.

This brings us to the 1880 inventory, which is still current and lists the pieces in the descriptive catalogue with an NM number.

BAKGRUND – TEKNIK OCH BILDDEKOR

Fajans

En pjäs av fajans är gjord av ett gods bestående av finslammad lera, eventuellt något uppblandad med kvarts, och bränd vid omkring 800–900 grader. För att en sådan pjäs skall bli ogenomtränglig för vätskor förses den med glasyr.

Viktiga beståndsdelar i alla glasyrer är kiseldioxid, mest i form av ren kvartssand, och ett flussmedel.

Blyglasyr har t ex blyoxid som flussmedel. Glasyren är genomsynlig. För att inte lerans färg skall lysa igenom kan skärven (det brända godset) förses med en engobe eller slicker – ett tunt lager av finslammad vit lera. En nackdel är att målning på detta underlag gärna rinner vid bränningen. Blyglasyr, utan underliggande engobe, användes stundom på mindre synliga delar av fajanskärl, emedan tenn var dyrbart och svåråtkomligt. Den ogenomskinliga vita glasyr som ger en keramisk pjäs karaktären av fajans är nämligen en blyglasyr blandad med tennoxid, s k *tennglasyr*.

Den rågods- eller skröjbrända skärven på ett blivande fajanskärl överdras med ett lager glasyr, som bränns vid en något högre temperatur än första gången, 800–1 000 grader. Före glasyrbränningen kan tennglasyren bemålas med i vatten upplösta metalloxider, s k starkeldsfärger, dvs färger som tål glasyrens höga (starka) bränningstemperatur. En genomfärgning av den vita glasyren förekommer även.

Lysterglasyr är en ytbeläggning vars huvudbeståndsdel är en metalloxid, vanligen av silver eller koppar. Den läggs på det glasyrbrända godset och kräver en tredje bränning, som sker vid

500–800 grader, i reducerande (syrefattig) atmosfär. Resultatet blir en tunn metallskimrande hinna.

Majolika

Ursprungligen var ordet ”maiolica” en beteckning för tennglaserad keramik med lysterdekor importerad från Spanien under senmedeltiden och den tidiga renässansen. Den berömda och i Italien eftertraktade varan exporterades över Mallorca och troligen är det helt enkelt öns namn i den gammalitalienska formen som har fått ge namn åt produkten.[1] Det har också föreslagits att termen skulle vara en avledning av den genuesiska sjöfararfamiljen Maiollos namn och ortsnamnet Malaga. Dessa teorier verkar dock långsökta.[2]

I dag har benämningen ”maiolica” en vidare betydelse. I Italien står den för ”ogni oggetto o stoviglie 'da pompa' o d'uso comune, lustrato o meno, fatto in terracotta invetriata e coperto con vernice stanifera”.[3]

Mer precis och specificerad är följande tyska definition: ”Der Begriff Majolika . . . umfasst alle zinnglasierte Irdenware, deren Farbdekor sich auf die vier Scharffeuerfarben Kupfergrün, Antimongelb (hell und dunkel), Kobaltblau und Manganviolett bzw. – Braun und deren Mischtöne beschränkt . . . Diese Farben wurden auf die Rohglasur aufgetragen und im Scharffeuer . . . aufgebrannt. Das Verfahren wurde hauptsächlich in Italien und Spanien im 15. und 16. Jahrhundert geübt.”[4]

I äldre fransk facklitteratur används ofta ordet ”faïence” om den italienska renässanskeramiken, t ex hos Darcel, Delange och Molinier, medan moderna författare använder ”majolique”.

Den engelska terminologin är något förvirrad, men W B Honey har givit en mycket användbar regel: ”By a convenient extension and limitation the name (maiolica) may be applied to all tin-glazed ware, of whatever nationality, made in the Italian tradition, that is to say painted in the polychrome ”maiolica-colours” – blue, green, manganese-purple, yellow and orange, the name FAIENCE . . . being reserved for the later wares of the 17th century onwards.”[5]

Honeys definition överenstämmer i huvudsak med interna-

tionell praxis och är dessutom enkelt och praktiskt formulerad. Det enda man kunde tillägga är att *fajans* som *teknisk term* täcker både majolika och fajans i trängre mening.

Det är svårt, för att inte säga omöjligt, att exakt ange när majolika övergår från att enbart betyda lysterglaserad keramik av spanskt ursprung och italiensk lysterglaserad vara, till att omfatta italiensk tillverkning utan lyster. Från 1442 finns uppgifter om vad majolika kostade i Pisa, men här rör det sig troligen om spansk importvara. Inte heller en notis om att keramikern Piero i Faenza skulle leverera en servis av "maiolicha biancha fina" 1454 bevisar att termen då användes allmänt för att beteckna icke lysterglaserad vara.[6]

Majolika kan i det sammanhanget ses som ett slags kvalitetsbenämning. Man ville åstadkomma något som var som majolika. På samma sätt kallade man under 1700-talet fajans och majolika för porslin, det då mest åtråvärda materialet. Carl Gustaf Tessin skriver "Rafaels porslin", när han uppenbarligen menar majolika (men han känner också de korrekta benämningarna "la Majolica" och "Fayence", jfr s 15).

När Cipriano Piccolpasso i mitten av 1500-talet skriver en bok om krukmakarkonsten i Italien, märker man att han är medveten om att majolika är något speciellt.[7] Det är "l'arte del vasaio" han beskriver, men han berättar också om hur man i Gubbio gör majolika. Han ger recepten på "rosso da maiolica", talar om "maiolica collor del oro" och säger att bränningen görs på ett mycket hemligt sätt.[8] Vissa arbeten från Gubbio är också signerade som "fini de maiolica", dvs med lyster, förutom den vanliga signeringen.[9]

Vid 1500-talets slut tillverkas knappast majolika i den ursprungliga betydelsen, dvs lysterglaserad vara.[10] Så småningom sker uppenbarligen en förskjutning i språkbruket. Mot 1500-talets slut och samtidigt med att benämningen fajans sprider sig i Frankrike – en term som står för vita varor från Faenza – kommer majolika att omfatta produkter även utan lyster.[11] I Prag-inventariet från 1607–11 talas det om "Vasi di maiolica", utan att detta tycks syfta speciellt på lysterdekorerad vara (se not 13, s 21). När Passeri 1758 skriver om sin hemstads keramik, kallar han boken "Istoria delle pitture in maiolica fatte in Pesaro".

Teknisk beskrivning

När man vill beskriva hur de italienska krukmakarna formade, målade och brände sina kärl, finns en utmärkt källa, "Cavaliere Cipriano Piccolpasso Li tre libri dell' arte del vasaio".[12] Det italienska originalmanuskriptet med rika illustrationer förvaras i Victoria and Albert Museum. Dateringen på frontespisen är 1548, men Bernard Rackham och Albert van der Put, som utgivit manuskriptet med en engelsk översättning, har funnit att den riktiga dateringen bör ligga mellan 1556 och 1559. Piccolpasso var född 1524 i Castel Durante, en stad i hertigdömet Urbino. Han arbetade som militärarkitekt, bl a i Perugia, var bror till en keramiker och född i en "majolikastad" och han hade följaktligen tillfälle att studera tekniken med egna ögon. Framställningen verkar på det hela taget mycket vederhäftig och tillförlitlig. Med den som utgångspunkt kan man bilda sig en god uppfattning om hur majolika tillverkats. Piccolpassos arbete är uppdelat i tre böcker samt ett inledande förord.[13]

Den första boken beskriver hur man utvinner leran, behandlar den och formar kärl av den, de redskap som behövs och även stödkonstruktioner för bränningen.

Leran

De naturliga förutsättningarna i hertigdömet Urbino gynnade krukmakarna. På somrarna kunde man samla lera i Metauros flodfåra, liksom man gjorde i flera andra floder i Italien. Där det inte fanns naturliga leravlagringar grävde man i en sluttning ett system av konstgjorda dammar, sinsemellan förenade med små kanaler, för att på detta sätt åstadkomma lera. En tredje metod var att bryta lera, men jorden måste i alla fallen vara vit eller innehålla "genga".[14] Piccolpasso betonar skillnaden mellan denna vita lätta lera som används för att göra vaser och den tunga röda som används för kokkärl. Den finaste leran späddes ut till flytande form och rensades från alla grövre partiklar genom att hällas genom någon form av sil. Den övriga leran spreds istället ut på bord, bearbetades med ett tungt järn och knådades sedan som en deg. För att få en användbar konsistens på den lera som tunnats ut hällde man den till torkning i en gång brända lerkärl så att den

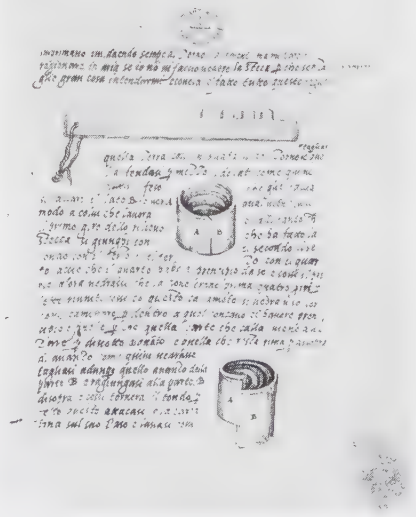
kunde formas. Om den arbetade leran kändes för mjuk, kunde den spridas ut på husväggarna tills den blev lagom fast. Den färdigpreparerade leran formades till bollar.

Drejskivan och kärlens utformning

Krukmakarnes viktigaste redskap är drejskivan. Piccolpasso beskriver i detalj hur den skall utformas. Ett större hjul, som drivs med fötterna, förenas med ett mindre hjul – själva drejskivan genom en vertikal axel av metall eller hellre av trä. Det nedre hjulet bör vara tjockt för att genom sin tyngd ge snabb rotation. Därtill behövs en bänk att sitta på, två stöd att vila fötterna och händerna på samt en skiva att ställa de färdiga kärlen på. På den flata drejskivan, "muggiolo", kunde krukmakaren placera en konvex träform – "schudella". Den använde han för att göra t ex tallrikar och fat, medan vaser och kannor utformades på den flata skivan. Hjälpredskapen var få och enkla; fem järn av olika utformning användes för att jämna av kanter och forma till fötter etc. Piccolpasso har gjort instruktiva ritningar av drejskivan, dess olika delar och hjälpredskapen och visar dessutom hela utrustningen i bruk. När det gäller några komplicerade former förklarar han tillverkningsprosessen, t ex en "vaso dorico" och en kanna "bronzo antico". De kunde göras i en, två eller tre horisontala delar, förutom handtag och lock, som sattes på efteråt. Delarna kunde antingen sättas ihop obrända med en slicker (tunn lera), eller brännas var för sig och fogas samman med hjälp av glasyren. I det senare fallet satte man inte på handtag, då det inte skulle hålla. Men riktigast anser Piccolpasso det vara att tillverka kärlet i ett stycke. Tekniskt komplicerade saker som beskrivs noga är skruvproppar och gängor av lera som vissa flaskor försågs med. Om man följer beskrivningen blir resultatet sådant som "vi är vana att se på silverflaskor". På drejskivan tillverkades också kapslar, i vilka allt finare gods men inte "il duzinale", dvs dussinvaran, brändes. Kapslarna gjordes i olika storlekar, avpassade efter det gods som skulle brännas. De var perforerade i botten, därför att allt gods, utom det helvita som vi idag kallar "bianchi di Faenza" (men Piccolpasso refererar till såsom gjort i Ferrara), brändes upp och ned. Det vita godset brändes stående på fotringen. Piccolpas-

Beskrivning av tillverkningen av skruvproppar, Piccolpasso, a a, folio 5, plate 7.

A description of how to make screw stoppers.



so avbildar också de små nabbar, som t ex tallrikarnas och fatens översida vilade mot (brännstöd).

Kärl tillverkade i gipsform

Enbart runda föremål kan formas på en drejskiva. De övriga gjordes i formar av gips. Ur leran, som var formad till bollar, skars skivor med hjälp av en metalltråd. Lerskivorna pressades ordentligt ner i formens olika delar, delarna sattes ihop och utskjutande lera togs bort. Formerna för "Bronzo", vaser gjorda efter modell av metallkärl, var tvådelade. Då den hopsatta formens mynning var för liten för att man skulle kunna sticka ner handen, använde man en böjd stång för att pressa ut leran i formen. Kärl med reliefer på utsidan, "som idag är vanligt för silver vid hoven", tillverkades på samma sätt som "bronserna".

*

Piccolpassos andra bok behandlar olika glasyrer och färger och beskriver hur man bygger en ugn och bränner kärlen.

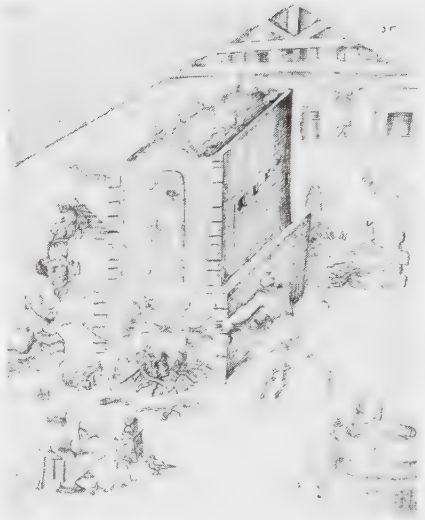
Den tredje boken innehåller ytterligare upplysningar om färger, hur de blandas och anbringas samt anvisningar om hur den sista bränningen går till. Piccolpasso ger också en serie mönsterförlagor. "Troffei, Rabesche, Cerquate, Grotesche, fogliami, fiori, frutti, Pesi, Porcellana, sopra bianchi, quartiere" är vanliga dekorer från olika orter som han ritat upp. Arbetsmomenten beskrivs i de senast nämnda böckerna i en för lekmannen något förvirrande ordning, men det beror sannolikt på att en del av dem, såsom färgerna och de olika ingredienserna för glasyren består av många moment som måste förberedas i tid.

Den första bränningen

Vi avviker i någon mån från Piccolpassos praktiska arbetsordning och börjar med den första bränningen, skröjbränningen, av de formade kärlen.

Med hjälp av de detaljerade ritningarna skulle var och en kunna bygga upp en ugn av tegel. Den skulle ha en undre del där elden sätts och en övre del, med fyra titthål på sidorna och nio rökgångar i det välvda taket, där godset staplades. Det gällde också att fylla ugnen på ett riktigt sätt med dels obränt, dels också bränt och målat gods som skulle glasyrbrännas. Enklare gods

hade sin speciella plats liksom finare varor. I ugnen med direkt flamma skyddade kapslarna de ömtåliga pjäserna. Även ingredienserna till glasyren och färgerna sattes in för att brännas. När ugnen var väl packad, tillslöts den med tegelstenar och en speciell lera. När allt var gjort på bästa sätt, återstod bara att "i Guds namn ta en handfull strå och med korstecknet tända elden". Bränningen var en komplicerad och känslig process som fordrade känsla och säkert ett visst mått av tur. Efter ett lyckligt genomförande skulle pjäserna glaseras och målas.



Teckning av en ugn. Piccolpasso, a a, folio 35, plate 38.

Drawing of a kiln.

Glasyrer

Karakteristisk för en fajanspjäs är den ogenomskinliga, vita tennglasyren. Piccolpasso ger flera olika recept för olika platser. Låt oss välja Urbino-vitt. Ingredienserna var i huvudsak desamma överallt, men proportionerna varierade, vilket de också kunde göra i Urbino. 12 delar "marzacotto", lika mycket sand och 10 delar tenn var alternativ A. Till denna blandning användes, så som genomsynlig glasyr att lägga ovanpå färgerna 30 delar sand, 20 delar bly, 13 delar vinfällning och 6 delar salt. Vinfällningen – "feccia" – fick man i november–december vid vinernas jäsning. Den samlades ihop och torkades i limpform, som sedan brändes, vilket måste ske långt bort då lukten var så obehaglig att havande kvinnor kunde få missfall.

Om "feccia" som behandlats på detta sätt blandades med sand, den bästa kvaliteten var vit, tung och ren och lyste som silver, t ex i proportionerna 30 delar sand till 10–12 delar bränd vinfällning, fick man "marzacotton", som sedan brändes innan den användes. Det tenn och det bly som användes var kalcinerat (förbränt) i en speciell ugn. Piccolpasso lär ut konsten att bygga en sådan ugn. Han omtalar också att tennet aldrig kalcinerades ensamt utan tillsammans med bly. Det tenn som används i recepten är alltså en blandning av tenn och bly.

Urbino-vitt brändes och blandades sedan med vatten. Den första omgången vatten slogs bort, det var bara tvättvatten. Därefter blandades det vita på nytt med vatten och silades. Nästa steg var att mala blandningen tills den blev mjuk som salva. Vatten slogs på igen, och proceduren fortsatte till den vita glasyren var som mjölk.

De pjäser som skulle glaseras borstades noggrant med en räv-, ox- eller hästsvans. Först doppades en liten skål för att pröva glasyren. Man drog en fåra i den täckande vita hinnan med ett järnredskap; om den då var tjock som kanten på ett handskskinn var glasyren lagom. Dussinvara såsom koppar och småskålar doppades. Piccolpasso säger att också "gli lavori suttili" doppades. Rackham har påpekat, att uttrycket kan avse antingen att kärlen var tunna eller att de var av fin kvalitet eller också att de inte var drejade på den flata skivan utan formade på en konvex "schudella". Illustrationen visar ett avlångt fat, eller möjligen en låg skål – alla tolkningar är alltså möjliga, tunna eller av hög kvalitet kanske troligast då andra kategorier nämns speciellt. De "antika bronserna" och vissa andra kärl som man ville ha glaserade på insidan sänktes också ner. Fat, tallrikar och vanlig dussinvara glaserades däremot genom att begjutas med det vita. Om de senare också skulle vara vita på insidan, hälldes glasyr i dem och sedan snabbt ut, så att genom rörelsen glasyren spreds i hela kärlet.

Därefter var godset färdigt att målas. Majolikans speciella karaktär beror inte enbart på den heltäckande vita glasyren, som är gemensam för all fajans, utan också på att den målas direkt på den obrända glasyren. Dels är den ett sugande underlag, ungefär som en tapet, vilket vare sig tillåter några retuscher eller inbjuder till något småpetigt måleri. Dels är färgskalan relativt begränsad. Bara ett antal färger som bygger på metalloxider tål den höga bränningstemperatur glasyren fordrar. Begränsningen ger en naturlig hållning och pregnans åt måleriet samt en egen karaktär.

Färgerna

Två av färgerna anges som "gli naturali", nämligen "la Zaffera", som kallas "Azurro" och mangan. Den blå zafferan var koboltoxid, som användes både bränd och obränd. Piccolpasso anger Venedig (dit den importerats) som ursprungsort. Den violetta – bruna manganen fanns däremot i hertigdömet Urbino i Toscana.

Den gröna färgen fick man av koppar, som brändes tillsammans med svavel och salt och sedan krossades. Piccolpasso säger att det "i konsten" kallas "ramina" (kalcinerad koppar) och blan-

dar i sitt grundrecept 4 delar med 1 del antimon och 1 del bly. För att krossa eller riva färgen fanns olika sorters kvarnar som drogs med mänsklig kraft, eller av en åsna eller med vattenkraft.

Det gula (eller orangefärgen) hade som grundingrediens järnrost, "ferraccia". Den bästa kom från skeppsankare och kunde behandlas som koppar eller värmas och släckas i urin. Också den preparerade järnrosten blandades med bly och antimon.

Den ljusgula färgen var en blandning av antimon, bly, vinfällning och vanligt salt.

Rent tenn behövdes för att göra "bianchetto", den vita färg man målade bianco sopra bianco med. För ett gott resultat rekommenderades flandriskt tenn (gamla tennföremål användes i andra fall). Rackham påpekar att tennet förmodligen kom från Cornwall, men importerades till Italien över Flandern, därav namnet. Det smältes, askan breddes ut på ett papper på en lertallrik, täcktes med en spräckt tallrik och brändes.

Brunt och svart fick man fram genom att blanda flera färger. När Piccolpasso kommer till själva målningen ger han också råd om flera blandningar och deras speciella ändamål.

Penslar och hur man målar

Penslarna tillverkades av hår ur åsnans man eller av gethår från hals eller flanker. Ibland blandade man också in morrhår från möss. Med en vaxad tråd bands håren vid ett träskaft och fästet vaxades också till skydd mot vattnet. Man målade med färgpigmenten upplösta i vatten. Målaren satt och höll det kärl som skulle målas mot ena knät. Han kunde hålla tallrikarna underifrån, vissa kärl kring fotringen och stoppa ner handen i vaser med tillräckligt stor öppning. Finare vara hölls i en skyddskassett av trä.

Piccolpasso visar en interiör från en målarverkstad, där man också ser de tecknade eller graverade förlagorna på väggen. Det verkar naturligt att man inte bara kopierade förlagor, helt eller delvis, utan även tog intryck av varandra och också hade äldre mästares verk som förebilder. En stor del av istoriatovarorna från Urbino har karaktären av verkstadsarbeten och inte av individuella konstnärers prestationer, även om en del signerats. Men inte

heller i det senare fallet tycks några lagar om upphovsrätten ha fungerat.

En tallrik från Caffagiolo visar också en majolikamålare i verksamhet (jfr s 63). Han är just i färd med att dekorera brämet på en tallrik, medan ett ungt par ser på. I förgrunden står två färdiga pjäser, och bredvid sig har målaren sex färgpytsar med två penslar vid varje. Målaren följer tydligen rådet att inte smutsa ljusa färger med penslar doppade i mörka. Piccolpasso rekommenderar däremot att i vissa fall den ljusgula färgens pensel används till den gröna; det kan lätta upp en alltför dov ton.

Den första lätta skissen gjordes med en blandning av 2 delar mörkgult och ½ del blått, konturer med samma blandning men med andra proportioner – 2–1½. Anvisningarna om hur färgerna skulle användas kunde vara mycket detaljerade. För att framställa en gryning, ett berg eller vägar med ljus på användes en blandning av den ljusa gula färgen och vitt. För trä och rödaktiga vägar utnyttjades den mörkare gula färgen och vitt. Himmel, hav och järn krävde en blandning av blått och vitt. Plöjt land, vägar, ruiner och stenar återgavs med den ljusa skissblandningen och vitt. Grönskande ängar och små solbelysta träd fick man fram genom en blandning av ljust gult och grönt. Hår slutligen, återgavs med ljust och mörkt gult tillsammans.

Bildframställningen avslutades genom att en rand av ljust gult drogs runt kanten. Detta var brukligt i Urbino och Castel Durante. Vi vet också att man i Urbino försåg baksidan med några koncentriska gula cirklar och på andra platser med målade mönster. I somliga fall, t ex på de stora avlånga faten med reliefer, försågs baksidan med bildframställningar.

Så var allt klart för den sista bränningen.

Sista bränningen

Piccolpasso har redan lärt ut hur man bygger en ugn och talat om att helt obränt gods och det som ska glasyrbrännas sätts i samma ugn. För den sista bränningen betonar han, att man skall sätta ”lavor finito” så att de syns och kan bevakas. På en teckning visar han hur tallrikar, fat och låga skålar placeras upp och ned i de skyddande ytterhöljena, stödda på tre spetsiga nabbar, ju spetsi-

gare desto bättre. Det gällde att undvika de små hål som trots allt ibland finns på tallrikarnas översida.

När ugnen var fylld, återstod bara att på nytt tända elden – under bön. Också månens faser var av stor betydelse för eldens glöd, som troddes stå i beroende av månens lyskraft. Man skulle även ge akt på tecken till regn som var mycket farliga. Allt skulle göras i Jesu Kristi namn. Till bränningen var inte kunskap och yrkesskicklighet nog.

Majolikans funktion och bilddekor

Den tidiga produktionen, från 1200- och 1300-talen, består huvudsakligen av kannor, skålar och små djupa tallrikar. Det är former med en klart betonad bruksfunktion, enkla och ändamålsenliga kärl som säkert användes praktiskt. Dekoren är anpassad till kärlens form och inte överrik. Det vore emellertid fel att anta att det helt enkelt var bruksgods, även om kärlen fyllde en funktion. När reliefdekoren vid 1400-talets början blir vanlig, förekommer också stora vaser som naturligtvis hade en mera rent dekorativ funktion. Att målade kannor från 1400-talet också betraktades som prydnadsgods ger samtida målningar besked om. Ett exempel är en Bebådelsemålning av Flémallemästaren, 1425–28, på Mérodealtaret.[15] På den är Jungfru Marias vita lilja placerad i en kanna med treklöverformad mynning målad i "zaffera a rilievo" eller möjligen "zaffera diluta" (se s 47). De olika former av apotekskärl som tillverkades – albareller, flaskor och bukiga krukor – hade en praktisk funktion, men också ett värde som utsmyckning. Rika kloster och sjukhus hade speciellt vackra serier med sådana kärl. Att apotekskärl kunde fungera som bärare av jungfruns lilja visar även Hugo van der Goes Portinarialtare, 1475–76.[16]

När man under medeltiden murade in österifrån importerade keramiktallrikar och -skålar i kyrkväggar var det naturligtvis för den dekorativa effektens skull. Även italienska krukmakare gjorde keramiska plattor som byggnadsutsmyckning.[17] Keramik är ett tåligt material, det finns många golvbeläggningar av majo-

Interiör från en keramisk verkstad med målare i arbete. Piccolpasso, a a, folio 57v, plate 51.

Interior from a workshop with pottery painters.

lika. Luca della Robbia och hans efterföljare skulpterade i majolika. De gav alltså materialet en ny funktion – från konsthantverk till konst. Att dra gränsen mellan tillämpad och autonom konst är inte alltid lätt. De stora spansk-moriska Alhambra-vaserna och de likaledes spansk-moriska praktfaten med lysterglasyr hade konstkaraktär. Att en del av de "piatti da pompa" som tillverkades i Italien också var avsedda som rena prydnadsföremål framgår av att t ex många fat från Deruta har hål för en upphängningsanordning i fotringen.

Måleriet med berättande innehåll – istoriato – som utvecklades under 1500-talets början, är uppenbarligen beroende av måleriets dominerande ställning i renässansens Italien. Från kyrkorna spreds väggmålningarna till privata palats, stafflimålningar blev vanliga.

Från en sträng och renlärig synpunkt sett kan den italienska 1500-talsmajolikan med berättande figurmåleri betraktas som okeramisk och rent av dekadent. Istoriato-måleri har ibland t o m setts som något av ett förfall.[18] Vissa specifika kvaliteter går självfallet förlorade, när det tennglaserade lergodset övergår till att bli ett grundmaterial i stil med en pannå eller en duk. Samspelet mellan form och dekor försvagas, när berättelsen breder ut sig över hela pjäsen utan hänsyn till formernas gränser. Starkeldsfärgernas begränsade färgskala ger dock på ett naturligt sätt en fast hållning. Glasyrens lyster går inte att få fram i andra material. Fajansen är också ett av de få material där färgerna inte förändras under tidens lopp. En oskadad majolikapjäs ser idag likadan ut som för fyra–femhundra år sedan.

Det istoriato-måleri som gjordes under 1500-talets första hälft är fortfarande estetiskt relativt oantastligt. Bilderna begränsas gärna till spegeln, brämen har en fristående dekorativ fris. Kvaliteten på måleriet är också generellt sett bättre än i den senare produktionen. Men man kan inte komma ifrån att det knappast rör sig om en självständig keramisk konst. Bilderna är ofta hämtade från det samtida måleriet eller sammanfogade av delar från berömda och i gravyrer publicerade målningar. (En del teckningar gjordes speciellt för majolika, men ändå under det samtida måleriets inflytande).

Man kan finna en parallell utveckling två hundra år senare, under 1700-talet, då det gäller det europeiska porslinet. Här sker

en utveckling från enkla, kinesiskt inspirerade dekorer mot en allt rikare mönstring med europeiska motiv. Respekten för det vita materialet och dess egen skönhet minskar successivt. Under det tidiga 1800-talet finns en rad exempel på hur porslinsföremål helt täcks med bilder och eventuellt odekorerade ytor utfylls med guld, så att materialverkan och formernas egenkaraktär helt försvinner. Ett ovanligt tydligt exempel är en kaffeservis från Sèvres med Athena som visar Napoleons son, den blivande kungen av Rom, antikens store män i marmorbyster, allt minutiöst målat och förgyllt.[19]

En liknande utveckling kan man finna i den italienska renässansmajolikan – från 1400-talets blådekorerade kannor och skålar till det sena 1500-talets överrikt figurdekorerade kärl.

För majolikans del finns emellertid ytterligare en dimension. Det berättande måleriet – istoriato – sträcker sig över ett helt århundrade och drygt det. Istoriato-måleriet, även det sena, har odiskutabla kvaliteter, och här är det utan tvekan det italienska renässansmåleriets genomslagskraft och dominerande ställning som ger utslag. Aldrig, varken förr eller senare, har måleriet haft en sådan betydelse och kvalitet och varit en så betydande faktor. Det är en så dominerande konstart, att den påverkar andra. Om man räknar keramiken till ”artes minores”, är det inte den enda av dessa som drogs in i måleriets trollkrets. Emaljmåleriet blev också figurativt och berättande, många gånger med utgångspunkt i samma graverade bilder som majolikamålarna använde (se vidare s 38). Bokmåleriet utvecklades från textackompanjemang och -dekor till mer eller mindre självständiga bilder.

Att majolikan var en utmärkt målningsgrund visste man på 1500-talet; tekniken hade mognat under ett par hundra år. Den istoriato-målade majolikan behåller de traditionella keramiska formerna. Rika figurscener täcker föremålen från 1520-talet till 1560–70-talen, särskilt i Urbino. Sedan får man en blandning av figurscener och ornamental utsmyckning – grotesker. Mot århundradets slut tar groteskornamentiken alltmera överhand. Formförrådet utökas även, och de nya formerna lånas huvudsakligen från silversmidet.

De tallrikar, fat och hela serviser som utformades på detta sätt hade säkerligen inte en praktisk funktion. De representera-

de snarare en lämpligt utformad gåva, alltifrån statspresenter till fästmö- och fästmanstallrikar. Att istoriato-majolikan var högt ansedd visar vapensköldarna på bevarade tallrikar; kungar och furstar beställde och gav bort dem. Guidobaldo II av Urbino gav t ex en servis av majolika till Filip II av Spanien (se s 73). Att duka upp en servis i all sin rikedom på själva matbordet är en senare sedvänja. En dekorativ uppställning på en serveringsbuffé var det naturliga sättet att använda silver och säkert också istoriatomajolika.[20]

De mindre tallrikarna av sämre kvalitet bör ha haft samma funktion som de större praktpjäserna, såsom gåvor och prydnad. Piccolpasso talar visserligen i sin bok om s k köttallrikar, sallad- och fruktskålar, men dels kan det vara gängse namn på olika former efter deras ursprungliga användning, dels rör det sig inte om istoriato, en dekor som Piccolpasso inte särskilt tar upp.[21]

Både vad funktion och dekor beträffar kan man alltså följa en utveckling från något relativt enkelt och okomplicerat med praktiska förtecken till något rikt, komplicerat och icke funktionsbetingat. Det förnäma bruksgodset förvandlas med en alltmera främmande dekor till prydnadsföremål.

Att betrakta istoriato-majolikan som någon form av urartad konst känns däremot inte riktigt. Man kan göra det vad det ovan nämnda 1800-talsporslinet beträffar, men majolikan tillverkas i en så fruktbar konstnärlig miljö att resultatet, även om det tillkommer i ett beroende, knappast blir svagt. Bilddekoren har friskhet och egenvärde. Färgskalans relativa knapphet – en naturlig teknisk begränsning – liksom måleriets direkthet, beroende på den obrända glasyrens sugande yta gör att istoriato-majolikan trots allt är vad vi kallar keramisk.

Istoriato-bildernas ursprung

Istoriato-måleriet, den typ av dekor som karakteriserar 1500-talsmajolikan från Urbino, är som nämnts mycket speciellt.

Benämningen ”Rafaels porslin” visar något av den uppfattning man haft om istoriato-dekorens ursprung. Då Rafael var

född i Urbino, var det lätt att sammankoppla stadens store son och ortens mest berömda produktion. När Carl Gustaf Tessin i sin dagbok den 19 mars 1768 skriver, att "Naudé misstar sig då han påstår att det finns majolika eller fajans målad av Tizian, man måste säga efter Rafaels teckningar" kommer han sanningen närmare.[22] Att Tizian inte hade målat fajanser kunde den konstbildade Tessin med säkerhet avgöra. I stället kände han kanske igen bildidéer och andra drag från Rafael och antog därför att bilder gjorts efter teckningar av Rafael. Att måla på fajans kräver en speciell teknik, som ingen av 1500-talets bildkonstnärer ägnade sig åt. Rafael har inte heller gjort förlageteckningar för majolika. De källor som användes var bl a gravyrer efter mästaren, men också teckningar av andra konstnärer såsom Battista Franco och Taddeo Zuccaro.

Vad bildidéer och figurkompositioner beträffar är majolikamåleriet inte självständigt, men man får inte glömma att det särskilt under 1500-talets förra hälft fanns skickliga och personligt skapande mästare som t ex Nicolo da Urbino. I detta material finns han inte representerad. Ett sent verk av Francesco Xanto Avelli (kat nr 1) kan ge en uppfattning om hur en målare kunde utnyttja delar av förlagor och ändå skapa ett eget uttryck. Francesco Xanto Avelli tycks ha haft en favorituppsättning av blad graverade av Marcantonio Raimondi och Marco Dente da Ravenna, huvudsakligen efter Rafael, från vilka han hämtade figurer. Med dessa komponerade han sedan fritt, utan hänsyn till den ursprungliga betydelsen. Rackham har i sin katalog till majolikasamlingen i Victoria and Albert Museum förtecknat dessa blad.[23]

Av katalogen över Nationalmuseums Urbino-majolika framgår en del av de vanliga källor som användes. De kanske mest spridda var de illustrerade utgåvor av passager ur bibeln och Ovidius Metamorforser som utgavs i Lyon av Jean de Tournes från 1550-talet.

Illustrationerna var gjorda av Bernard Salomon. Denne var målare och grafiker, förmodligen född i Lyon, där han finns omtalad från 1540 till 1561 då han försvinner därifrån. Som grafiker arbetade Salomon hos förläggaren Jean de Tournes från omkring 1546. Han gjorde ett stort antal vinjetter i träsnitt. Arbetsgivarens stora tillfredsställelse framgår av följande rader:

Taddeo Zuccaro, Historisk scen. Nationalmuseum, H 457. Detta är säkerligen en förlaga för majolika med Caesar som mottager sändebud, jfr t ex kat nr 85 och s 73.

Taddeo Zuccaro, Historical scene. Nationalmuseum, H 457. This is no doubt a drawing for majolica with Caesar receiving ambassadors, cf. e.g. cat. nr. 85.

"peintre autant excellent qu'il n'y en a point en notre hémisphère".[24]

Salomons stil har många beröringspunkter med Fontainebleau-skolan, som han kände till åtminstone genom gravyrer. Hans figurer är långsträckta och ofta klädda "à l'antique". Andra källor han använde var Hans Sebald Beham, Holbein och grafiker från Strasbourg.

Jean de Tournes biblar och Ovidius-utgåvor kom ut i flera upplagor och på olika språk, förutom franska även spanska, engelska, italienska, tyska, flamländska och latin. 1554 gav Jean de Tournes ut både nya och gamla testamentets bilder med italiensk text av Damiano Maraffi, "Figure del Vecchio Testamento con versi toschani" och "Figure del Nuovo Testamento illustrate da versi vulgari italiani". Den första franska utgåvan av de illustrerade bibeltexterna hette "Quadrins historiques de la Bible" och publicerades 1553. "La Metamorphose d'Ovide figurée" utgav de Tournes i Lyon 1557.

Dessa i och för sig ganska anspråkslösa illustrationer fick tjäna som förebilder både för små enklare tallrikar och för större, mera påkostade och bättre gjorda alster av majolika. Utgivningsåret ger "post quem" för dateringar av Urbino-majolika.

Även andra grafiska förlagor användes. Gravyrer av Agostino Veneziano, Jacopo Caraglio och Master of the Die (Maitre au dé) har fått tjäna som förlagor för delar av Nationalmuseums samling.

Philippe Galles efter Stradanus gjorda grafiska illustrationer var också en flitigt utnyttjad källa i Italien, vilket framgår i den följande katalogen.

Hos Piccolpasso finns som nämnts en bild där man ser hur majolikamålarna i sin verkstad har blad, uppenbarligen förlagor, uppsatta på väggen. Så ser alltså bakgrunden till istoriatomåleriet ut.[25]

1. T ex hos Dante, Inferno XXVIII:82

2. Emile Fabre, Die französichen Fayencen des Mittelmeergebietes. Köln 1965

3. Bellini-Conti 1964, s 24

4. Klesse 1966, s 8

5. W B Honey, European Ceramic Art from the end of the Middle Ages to about 1815. London 1952

6. Rackham 1933, s 1

7. Cipriano Piccolpasso, Li tre libri dell'arte del vasoio. The three books of the potter's art; translated by Bernard Rackham and A van de Put. London 1934

8. Piccolpasso a a s 51 (fol 46)

9. Gustav Weiss, Ullstein Fayencenbuch. Frankfurt/M, Berlin, Wien 1970, s 86. Ballardini 1938 PL IV

10. Liverani 1958, s 56

11. Hausmann 1972, s 178

12. Se not 7. Denna bok är källan för följande framställning

13. Företal till läsarna

Då jag har föresatt mig att troget visa alla krukmakarkonstens hemligheter, med avseende på vilket det inte skulle ha fattats de som med bättre kunskap och klarare språk gjort det som jag har gjort i det föreliggande arbetet om inte illviljan hos dem i vars händer de legat hade hindrat deras avsikter, och förorsakat att de oftast misslyckats att utföra detta, då jag har gjort allt detta utan många fina ord, bara med sanningens bevarande, återstår mig inget annat än att försvara mig för förtalarnas ständiga baktal, som för det första kommer att säga att denna konst inte angår mig därför att jag inte uppfann den och dessutom har haft lite övning i den: många kommer att säga att jag borde ägna mig åt något mera nyttigt. Andra kommer att lasta mig för förmätenhet och säga att det är fel att offentliggöra det som nu har varit dolt i så många år; det kommer inte att saknas de som klandrar mitt språk, andra mitt sätt att skriva och rita; dessa skulle jag om jag någonsin vore närvarande svara: De som säger att konsten inte är min uppfinning, de talar sant, därför att den förste uppfinnaren var COREBUS från Athen; å andra sidan, vissa delar av den har skrivits av Signor Vannuccio Beringuccio, en adelsman från Siena, i hans Pirotechnia. Om dessa finner att jag är en författare, som gör hemligheter av den nämnda konsten, undantar jag vissa regler vilka de som utövar den i hemlighet har, bland vilka det finns många som till sitt livs slut håller dem gömda för sina egna söner och som, när de känner att de just ska dö, kallar till sig sin äldste och visaste son och förklarar för honom denna hemlighet tillsammans med det övriga som de lämnar efter sig. Om dessa finner att jag har fått upplysningar om den nämnda konsten av andra, erkänner jag mig besegrad. Mot dem som säger att konsten inte angår mig därför att jag inte har haft lång övning i den kommer arbetet självt att bli mitt försvar; för om det saknas något kommer det att visa att de talar sanning, om det inte saknas något kommer de att framstå som (bak-)förtalare och illasinnade. De som säger att jag bör ägna mig åt nyttigare saker, svarar jag att jag inte kan finna något nyttigare i denna värld än att hjälpa andra. Dem som finner mig förmäten då jag offentliggör denna hemlighet svarar jag att det är bättre att många känner till en god sak än att få håller den hemlig. De förstår inte att om detta görs kommer konsten att hamna i händerna på dem som, medan dåliga mästare kalcinerar bly och tenn, kommer att med hänsyn till hur dessa enkla och dåliga (?) metaller reagerar kalcinera guld och silver för att få experimentera med dessa; och då den mycket (?) ofta har förblivit hos personer med liten aktning kommer den att övergå till hov, bland höga andar och spekulativa sinnen. Dem som kommer att lasta mig för mitt språk skulle jag svara att jag har talat mitt modersmål "Durantino" på det sätt som konstens ämne fordrar; till dem som kommer att lasta mig för mitt sätt att skriva och rita säger jag att jag har gjort det efter förmåga och inte behöver göra mera. Om de för språket, skriften och teckningen till större perfektion skall jag vara tacksam mot dem; då kommer det att hända mitt arbete som jag hoppas skall hända krukmakarkonsten, att den sedd av många och utövad av många skall föras till perfektion.

Farväl
Dr Ciprian Piccol Passo
Staden Urbino

14. Genga är ett slags tuff, som finns i de centrala Apenninerna. Gengan är lerfärgad och har fått sitt namn av platsen Genga nära Ancona.

15. Flémallemästaren (Robert Campin?), Bebådelsen, Mérodealtarets mittavla. Metropolitan Museum of Art, New York (Cloisters Collection). H W Janson, Konsten. Renässansen – Modern tid. Stockholm 1970. Färgplansch 29

16. Hugo van der Goes, Herdarnas tillbedjan, Portinarialtarets mittavla. Uffizierna, Florens. Max J Friedländer, From van Eyck to Bruegel. London 1965. Färgplansch XI

17. Liverani 1958, s 13–14

18. Chompret 1949, s 52

19. NM CXV 543

20. Stefan Bursche avbildar i Tafelzier des Barock, München 1974, bild 1, en praktbuffé där man ser att föremålen är gjorda av keramik. Werkstatt des Sandro Botticelli, Hochzeitsmahl nach Boccaccios Nastagio-Novelle, 1487. Gemälde von einer Holztruhe. – Früher London, Sgl Veron Watney (aus P Schubring Cassoni, Leipzig 1915)

21. Piccolpasso a a plate 17, s 18 i översättningen

22. Se not 3, s 20

23. Rackham 1940, s 209–210

24. Inventaire du Fonds Français. Jean Adhémar, Gravures du XVI Siècle, Tome deuxième. Paris 1939, s 95–101

25. Piccolpasso a a, plate 51

Background – technique and decoration

In its technical sense, in Swedish as in English, faience includes majolica. Originally, majolica denoted a tin-glazed lustreware that was exported from Spain in the late Middle Ages and early Renaissance. The name, derived from an old Italian word for the island of Majorca, is used nowadays for all Italian Renaissance tin-glazed earthenware decorated with high-temperature colours as well as for pieces made in that tradition. The production of majolica in the original sense, i. e. lustreware, had practically ceased by the end of the 16th century. With the spread of the term faience as the name for white ware from Faenza, the term majolica was extended to include earthenware without a lustre glaze, which is the sense it has today. Labels like 'Raphael's porcelain' were a sign of quality – porcelain was the finest ceramic ware and was naturally associated with the name of the great painter.

The technical account of the production of majolica in Italy is based on Piccolpasso's 'Li tre libre dell'arte del vasaio', the manuscript of which, published by Rackham & van der Put in 1934, is in the Victoria & Albert Museum.

Majolica's function as well as its decoration developed from something fairly simple and practical to a rich, complex, non-functional ware. Having been an exclusive tableware, it acquired an increasingly alien, excessively rich decoration and became purely ornamental.

But it seems wrong to regard *istoriato* majolica as a degenerate form of ceramic ware. The decoration, although done from drafts, is often vital and of independent worth. It evolved in fertile artistic surroundings and the relatively narrow colour scale (an inevitable technical restriction) as well as the directness of the painting (a function of the unfired glaze's absorbent surface) justify the classification of istoriatio majolica as a true ceramic ware.

The drafts employed were generally graphic illustrations of biblical, mythological and historical subjects, though original drawings were made for the foremost products. The sources of some of the drafts are indicated in the illustrations in the descriptive catalogue.

ÖVERSIKT AV DEN ITALIENSKA MAJOLIKANS UTVECKLING

Beskriven med exempel ur Nationalmuseums samlingar

1400- och 1500-talen är den italienska majolikans stora århundraden. Men krukmakarkonsten i Italien har gamla anor. Både etruskerna och romarna fortsatte i den grekiska traditionen. Den klassiska grekiska keramiken hade ingen glasyr, utan man använde ett lager av alkalisk, boraxhaltig lera för att göra kärlen ogenomträngliga för vätskor. Glasyren kom från Orienten och spreds i det romerska kejsardömet. I den utveckling som leder fram till majolikan är nästa hållpunkt för den inhemska utvecklingen i Italien utgrävt medeltida material. Dateringar från 600–800-talen har kunnat fastställas. Ostia och Forum Romanum har givit värdefullt material. Till 800-talet dateras mörkgröna eller ljusgula blyglaserade kärl från just Forum Romanum.[1]

Redan under antiken kände man till metoden att lägga ett överdrag av vit lera (engobe eller slicker) på de röd- eller gulaktiga lerkärlen för att få en bra grund att måla på (t ex attiska gravlekyter). En förklaring till hur den speciella fajansglasyren uppstod i Italien är möjligen att man blandade tennaska i ett vitt leröverdrag, som sedan försågs med blyglasyr. Steget till fajansglasyren var då inte långt; genom att blanda tennoxid i blyglasyren får man tennglasyr eller den riktiga fajansglasyren. Metoden att lägga ett lager vit piplera användes i Italien, parallellt med fajansglasyren, för att framställa s k sgraffito-vara. Med ett spetsigt föremål skrapade man ett mönster i det vita leröverdraget, så att lerans rödaktiga färg framträdde. Kärlet blyglaserades sedan. En blandning av bly- och tennglasyr var också vanlig under 1300- och 1400-talen. Den dyrbara tennglasyren användes bara för de mest synliga partierna, medan kannornas

och de andra kärlens insidor liksom fotringar och tallrikarnas undersida försågs med blyglasyr.

Man kan dock inte bortse från den avgörande betydelse kontakten med den orientaliska keramiken hade för utvecklingen i Italien. Fajansglasyren uppstod i västra Asien och hade sin rikaste tidiga utveckling i den islamska världen. Vasaris antagande att Luca della Robbia skulle ha uppfunnit tennglasyren kan man räkna till de historiska legenderna.[2] Tidigare har man ansett att konsten att tennglasera keramik är något italienarna lärt från öster. En hantverkare från Levanten skulle ha fört med sig hemligheten, en vandrande italienare skulle ha tillägnat sig metoden i främmande land eller också skulle man ha lärt genom importgods från Spanien. Mot dessa teorier står den naturliga utvecklingsteorin, som tycks vara den riktiga.[3] Influenserna ligger tekniskt sett på ett indirekt plan, men utan impulser utifrån skulle fajanskonsten aldrig ha blomstrat som den gjorde i Italien under majolikans stora århundraden. ”Polykromi och iriserande lyster från Mellersta Österns bysantinska eller muhammedanska länder, från norra Afrika, från Spanien och kanske även från Sicilien . . . Oundvikligen måste den italienske keramikern röna påverkan.”[4]

En del av den orientaliska keramiken är inte fajans i egentlig mening, t ex viss persisk kärlkeramik eller den turkiska. Tekniskt sett är den underlägsen fajansen, då färgerna har en tendens att rinna när de målas på ett vitt leröverdrag och blyglaseras. Konstnärligt sett är den däremot helt jämförbar med fajansen och kan ha varit en inspirationskälla för den målade dekoren. På Sicilien hade man livliga förbindelser, först med den bysantinska och sedan med den muhammedanska världen. Det finns en ännu inte genomforskad, men skönjbar påverkan som Sicilien torde ha haft på Nord- och Mellanitalien. Under medeltiden, särskilt 1000–1200-talen, pryddes ytterväggarna i många italienska byggnader med inmurade keramikskålar från främmande länder. Exempel på detta kan man finna i Bologna, Ravenna, Faenza, Pisa, Lucca och Rom, men också på många andra platser.[5]

Mycket av den islamska keramiken var redan på 800-talet fajans både i Mesopotamien, Persien och Egypten. Det var också den islamska traditionen som gav upphov till den spansk-moris-

ka keramiken, vars inflytande på den italienska var avgörande. Redan på 700-talet kom islamska (muhammedanska) araber från Nordafrika till Spanien. De kallades morer efter sitt hemland Mauretanien. På 900-talet hade de skapat en stark stat där Cordoba var huvudstad i ett emirat. Här har man funnit lysterglaserad fajans, troligen importerad från Mesopotamien eller Persien, tillverkningens ursprungsländer. Då Muhammed inte tillät sina trogna att i jordelivet äga kärl av metall – de skulle tillhöra ett senare liv – var den lysterglaserade keramiken ett viktigt ersättningsmaterial. Också den figurlösa ornamentiken på dessa kärl har en religiös förklaring; levande människor fick enligt profetens bud inte avbildas. Så småningom kom en inhemsk tillverkning igång. På 1000-talet krossades Cordoba och huvudsäte för den tillbakaträngda moriska kulturen blev Granada med Alhambra, som bestod till 1492. Men redan på 1300-talet fanns moriska krukmakare längre norrut, t ex i Valencia. Det var här den s k spansk-moriska keramiken kom till genom en blandning av islamsk teknik och ornamentik och inhemsk tradition. Rankmönster och kufiska skrivtecken uppträder tillsammans med gotiska dekorelement och europeisk heraldik. Att denna lysterkeramik var mycket uppskattad i Italien visas bl a av att italienska vapensköldar ofta förekommer på de stora praktfaten. Varorna exporterades ju över Mallorca till Italien där de bidrog till den italienska keramikens utveckling.

Den arkaiska stilen (stile arcaico)

1200–1400-talets början

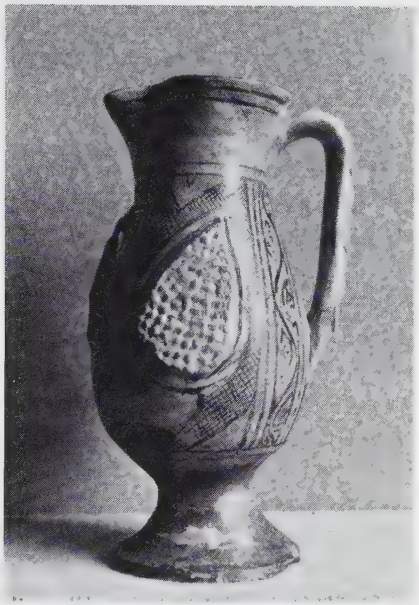


Fig 1. Kanna. Dekor i relief samt grönt och brunt (mangan). H 28,5 cm. Orvieto-typ, sent 1300-tal–tidigt 1400-tal.

Jug. Decorated in relief and painted in green and brown (manganese). H 28.5 cm. Orvieto-type, late 14th–early 15th c. NM 273/1921.

De tidigaste italienska fajanskärlen har daterats till 1200-talet. Från 1300-talet kan man räkna med en relativt rik produktion. Det som tillverkades fram till 1400-talets början har tidigare gått och går också nu ofta under beteckningen Orvieto-stil.[6] De första och största fynden gjordes nämligen i Orvieto, i avfallshögar och brunnar.

Utgrävningar har emellertid visat att Orvieto bara var en av de orter där den tidiga fajansen tillverkades. En bättre benämning är därför ”den arkaiska stilen”. Man kan räkna med tre produktionsområden som sinsemellan uppvisar vissa mindre skillnader: Umbrien–Latium med Orvieto som centrum (samt bl a Deruta), Emilien–Romagna med Faenza som centrum (samt bl a Rimini och Forli) och Toscana med Siena som centrum (samt bl a Florens och Montelupo). Mot den vitaktiga, inte alltid så perfekta glasyren avtecknar sig mönster i koppargrönt och mangan (brunt-violett). Bara översidan eller utsidan av kärlen är täckt med tennglasyr, resten med den enklare blyglasyren. Kannor, skålar och tallrikar är bruksvaror i ”klassiska” former. Dekoren består dels av enkla geometriska figurer och linjer, dels av stiliserade växter, djur- och människofigurer.

I Nationalmuseums samlingar finns en kanna från Orvieto, daterad till 1300-talets slut (NM 273/1921, fig 1). Det är en hög smal kanna på fot med treklöverformad mynning och lodgrepe. Glasyren är litet bristfällig, men dekoren är kraftfull: en vapensköld och blad i relief, omgivna av ett mönster av tunna linjer som bildar små snedställda rutor samt lodräta band bestående av en våglinje med ”ögon” i bukterna, allt i grönt och brunt. En liknande kanna finns i en privat samling i Florens.[7] Ytterligare en kanna eller boccale av den tidiga typen finns i museets samlingar (NM 51/1916, fig 2). Den är mycket lagad, men de ursprungliga delarna finns i stor utsträckning kvar, vilket gör att man kan få en riktig uppfattning om både form och dekor. En majestätisk fågel är tecknad i grönt och brunt runt livet. En besläktad kanna med en vadarfågel finns i Victoria and Albert

Museum.[8] Den är utgrävd i Orvieto och dateras till 1400-talets början. Liknande kannor finns också i en privatsamling i Florens.[9] De publiceras som toskanska (Siena eller Montalcino) och dateras till 1300-talet. Några absoluta dateringar är i dessa fall mycket svåra att nå fram till, och man får nöja sig med att konstatera att våra kannor ligger någonstans mellan sent 1300-tal och tidigt 1400-tal.

En relativt sällsynt pjäs är en låg cylindrisk skål eller burk med två lodgrepar (NM 1128/1922, fig 3). Indragningen kring mynningskanten tyder på att den ursprungligen haft ett lock. Insidan är enbart blyglaserad, utsidan fläckvis, från början säkert helt tennglaserad. Medaljonger i relief pryder kärlet runt om, och i dem är framställda huvudsakligen frontalt ställda figurer. Bland dessa – de är delvis mycket skadade – lägger man märke till ärkeängeln Mikael på en drake, ytterligare förmodligen två ärkeänglar och fyra kvinnor. De senare är sannolikt martyrer. Runt medaljongerna löper ett rutmönster, och i detta sitter några enkla fyrbladiga blommor. Målningen är sparsam, i grönt och brunt. Vad dateringen beträffar är den i inventariet satt till 1300-talet, vilket bör stämma med dagens forskning.

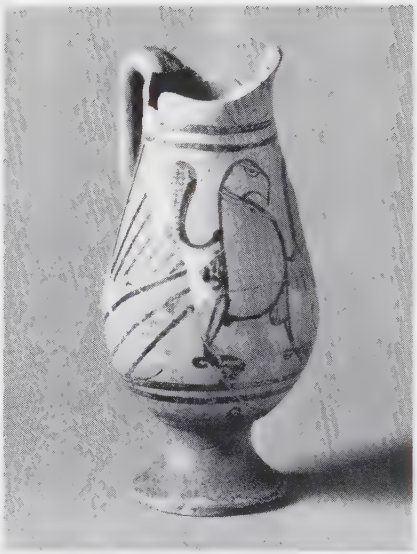


Fig 2. Kanna. Dekor i grönt och brunt (mangan). H 27 cm. Orvieto-typ, sent 1300-tal–tidigt 1400-tal.

Jug. Decorated in green and brown (manganese). H 27 cm. Orvieto-type, late 14th–early 15th c. NM 51/1916.

Fig 3. Skål. Dekor i relief samt grönt och brunt (mangan). H 16,5 cm, B 38 cm. Orvieto-typ, sent 1300-tal.

Bowl. Decorated in relief and painted in green and brown (manganese). H 16.5 cm, W 38 cm. Orvieto-type, late 14th c. NM 1128/1922.

Fig 4. Skål. Dekor i blått med konturer i brunviolett. H 5,2 cm, B 17,5 cm. Florens, 1400-talets andra fjärdedel.

Bowl. Decorated in blue and manganese purple. H 5.2 cm, W 17.5 cm. Florence, second quarter of 15th c. NM 119/1922.

Fig 5. Kanna. Dekor i blått med konturer i brunviolett. H 18 cm. Florens, 1400-talets andra fjärdedel.

Jug. Decorated in blue and manganese purple. H 18 cm. Florence, second quarter of 15th c. NMX 501.

Den stränga stilen (stile severo)

1400-talet

Epitetet "sträng" ger delvis en god karakteristik av periodens produktion. Men formutbudet är stort och mönstren omväxlande. Färgskalan utvidgas gradvis, och påverkan utifrån blir allt tydligare. Till att börja med är Florens den ledande orten, även om den tekniska kvaliteten på dess keramik inte alltid är den bästa. Glasyren, som ofta är lätt gulaktig, har en tendens att lossna.

En första specialitet har man i Florens under 1400-talets andra fjärdedel i *"famiglia verde"* (den gröna familjen). Liksom tidigare är färgerna grönt och mangan, det senare i konturerna. Dekoren har emellertid blivit rikare; stora heraldiska djur skrider stolt fram över praktfat och kannor, omgivna av yppig växtlighet.

I Florens möter man under århundradets förra hälft och mitt också *"famiglia della zaffera a rilievo"* (den pastosa blå familjen). Dekoren är utförd med en mörkt blå koboltfärg (zaffera), pålagd i tjocka stråk, nästan i relief. Konturerna är dock fortfarande utförda i mangan. A Zaffera var en förvrängning av det persiska alsafre (beteckning för mineralet kobolt), som importerades till Italien och utgjorde färgpigmentet. Tvågrepiga krus (orciolo), apotekskärl som albarelli och kannor förses nu med eklövsliknande mönster, i vilka oftast djur, men ibland också människofigurer och vapen är inflätade. Dessa är de karakteristiska grundmönstren, men även andra förekommer. I Nationalmuseum finns en liten skål med ett enkelt, geometriserat bladmotiv (NM 119/1922, fig 4). Den bör tillhöra 1400-talets andra fjärdedel liksom en kanna (boccale) (NMX 501, fig 5). Den senare har treklövermynning, bukigt liv och bandformad lodgrepe. Insidan och botten saknar tennglasyr. Bland eklöven sitter en fågel motställd grepen. En liknande kanna finns i Berlin.[10] "Familjen" med den tjockt pålagda koboltfärgen förekommer också i Faenza och Umbrien.

Parallellt med den tjockt pålagda blå färgen förekommer kärl dekorerade med utspätt koboltblått, *"zaffera diluta"*. Ett exempel på majolika med blå dekor av typ zaffera diluta finns också i Nationalmuseums samlingar. Albarellon (NMX 502, fig 6) är visserligen mycket fragmentarisk, men den är lagad och bildar nu ett

helt kärl. De ursprungliga bitarna är tillräckliga för att ge en uppfattning om form, godskvalitet och dekor. Padua och 1500-talet är den ursprungsort och datering albarellon nu går under, men Florens kring eller strax efter 1400-talets mitt är nog den korrekta bestämningen. Formen är cylindrisk, något insvängd, med markerad skuldra och lätt indragen rak låg hals. Också nedtill är albarellon något indragen, dvs den har den för albarellon typiska formen. Dekoren utgörs av på halsen tunna sneda linjer i mot varandra ställda partier, bredare lodräta korta band på skuldran och vid den nedre indragningen mot foten. Själva livet är täckt med tjocka rätvinkliga band som delvis bildar rektanglar, i dessa mindre fält med tunna horisontala linjer och i mitten cirklar med en liten punkt samt ett par flätverk. Ett intressant jämförelsematerial finns bl a i Berlin, Florens, Paris (Sèvres) och London.[11]

Ytterligare kärl av samma typ finns i flera samlingar, men de nämnda ger ett tillräckligt jämförelsematerial. Alla är attribuerade till Florens; Hausmann anger 1400-talets mitt, Rackham omkring 1450, Giacomotti 1400-talets senare hälft och Conti omkring 1460. Hausmann ger också en intressant förklaring till den originella dekoren. Sambandet med den spansk-moriska keramiken är här tydligt. Dekoren är snarast en mycket förenklad variant av kufiska skrivtecken, men inte direkt övertagna utan förmodligen genom förmedling av keramik från Valencia.

Vid 1400-talets mitt utökas färgskalan ytterligare; gult och orange ger, tillsammans med de tidigare använda färgerna mangan, blått och grönt, en ganska rik polykromi. Det är de spanska lysterglaserade fajanserna man försöker efterlikna. Lystern behärskar ännu ingen i Italien, färgen blir en ersättning. *"Famiglia Italo-Moresca"*, som också kallas den spansk-moriska, är direkt influerad av Valencia-krukmakarnas alster med djurfriser och växtornament.

Under 1400-talets senare del, särskilt det sista kvartsseklet, börjar Faenza på allvar rivalisera med Florens för att omkring 1500 inta den dominerande platsen. Bland dekorerna är det orientaliska inflytandet mycket märkbart, för övrigt kan de karakteriseras som sengotiska. Generellt sett blir också den tekniska kvaliteten högre, på grund av att Faenza har bättre råvaror. En albarello i Nationalmuseums samlingar är dekorerad med det "gotiska bladet" i blått och rödbrunt (NM 35/1935, fig 7). Bladet är långt och

Fig 6. Albarello. Dekor i blekt blått. H 19 cm. Florens, 1400-talets tredje fjärdedel.

Albarello. Decorated in pale blue. H 19 cm. Florence, third quarter of 15th c. NMX 502.

Fig 7. Albarello. Dekor i blått, gulbrunt, grönt och violett. H 22 cm. Faenza, 1400-talets senare hälft.

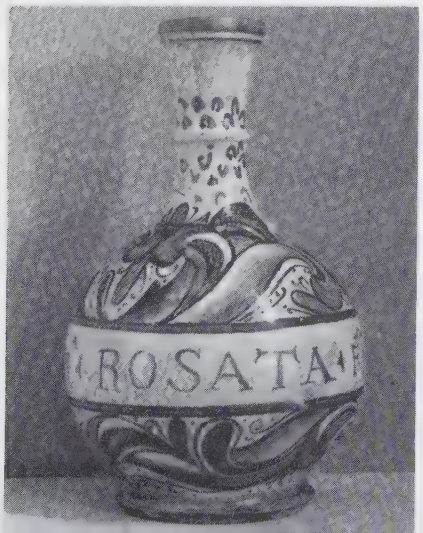
Albarello. Decorated in blue, yellowish brown, green and manganese purple. H 22 cm. Faenza, latter half of 15th c. NM 35/1935.

Fig 8. Albarello. Dekor i blått, gult, violett och grönt. H 25 cm. Faenza, 1400-talets tredje fjärdedel.

Albarello. Decorated in blue, yellow, manganese purple and green. Faenza, third quarter of 15th c. NM 1131/1922.

Fig 9. Flaska. Dekor i blått, grönt, gult och violett. H 32,5 cm. Faenza, 1400-talets slut.

Bottle. Decorated in blue, green, yellow and manganese purple. H 32.5 cm. Faenza, late 15th c. NM 222/1913.



elegant svängt, i ett enda svepande drag. Det uppfyller mittfältet på kärlets ena sida. På den andra finns ett oidentifierat stiliserat vapen. Samma karakteristiska blad återfinns t ex på en albarello i Victoria and Albert Museum, daterad 1470–1500.[12]

Bladet är ett av de vanligaste motiven i den s k *"famiglia floreale-gotica"*, en sammanfattande beteckning för en stor del av det sena 1400-talets majolikaproduktion i Italien. Floreale-gotica innebär något nytt i förhållande till de tidigare spansk-orientaliska influenserna. De kraftfullt svängda bladen har en definitivt annan karaktär än de graciösa rankor och andra dekorativa upprepningsmönster som de spanska krukmakarna med förkärlek målade. Albarellon har daterats till 1400-talets mitt, men 1400-talets senare hälft är nog riktigare. Faenza är den troliga ursprungsorten; för det talar de kraftiga färgerna och det dynamiska måleriet.

En albarello med förhållandevis kort liv, dvs litet knubbig i proportionerna och med karakteristiskt utformade lodgrepar finns också i Nationalmuseums samlingar (NM 1131/1922, fig 8). Greparna är liksom kavlade och utsporrade band med mjukt uddig ytterkontur. Dekoren består av ett dekorativt svängt band med inskriften "SURIANA" mitt på ena sidan och en gotisk bokstav på den andra. På halsen ses en våglinje, på skuldran s k vassvippor, och på greparna sitter kring rundlar samlade rankor. Färgerna, blått, violett (mangan) och gult, är förhållandevis milda. Albarellon har daterats till 1425–50, vilket är väl tidigt; 1400-talets tredje fjärdedel verkar troligare. Den angivna ursprungsorten, Florens, stämmer förmodligen. Visserligen tillverkades denna typ av albarello parallellt i Faenza och Florens, men den moriskt inspirerade tycks dock inte förekomma i Faenza. Vår albarello kan jämföras med en i Museo Nazionale i Florens, från Florens och daterad till omkring 1460.[13]

Påskrifter angivande innehåll var vanliga på apotekskärlen, antingen på ett kort band, som på föregående albarello, eller i form av en fris runt kärlet. En sådan fris återfinns på en apoteksflaska av omisskännlig faentinsk karaktär: "ACQ[a] ROSATA F. N." (NM 222/1913, fig 9). Flaskan är rundbukig, och bandet är placerat mitt på den tjockaste delen och omgivet av svängande gotiska blad. Apoteksvaser med samma typ av blad, men utan innehållsbeteckning, finns t ex i Museo Nazionale i Florens.[14]

Ett ofta förekommande formelement i den gotiska familjen är

"S:t Bernardino-strålar". Bernardino var franciskanermunk från Siena, känd för sina predikningar, som han avslutade genom att hålla upp en tavla med monogrammet I H S (Iesus Hominum Salvator), omgivet av en krans av buktande strålar. Detta emblem återfinns ofta på majolika. Kransen av små strålar blev ett kärt bårdmönster – utan religiös anknytning – på alla sorters kärl. Nationalmuseum har ett vackert fat med "Bernardino-strålar" på brämet och en skäggig mansbyst i profil på spegeln (NM 34/1935, fig 10). Den hittillsvarande dateringen till 1400-talets mitt kan säkert flyttas trettio–fyrtio år framåt. Färgskalan är visserligen begränsad till blått, mangan och gult, men det behöver inte betyda att andra färger är okända. Dekoren tillhör 1400-talets senare hälft. Det är då humanismens idéer börjar bli märkbara i majolikan. Renässansens människa gör sitt inträde. Enstaka människo-

Fig 10. Fat. Dekor i blått, gult och violett. Diam 39 cm. Förmodligen Faenza, 1400-talets sista fjärdedel.

Dish. Decorated in blue, yellow and manganese purple. Probably Faenza, last quarter of 15th c. NM 34/1935.

framställningar har visserligen förekommit tidigare, men inte av detta eleganta och säkra slag. Vad ursprungsorten beträffar är Faenza troligt, men inte helt säkert. I Musée de Clunys samlingar finns ett liknande fat.[15] Giacomotti anger, liksom Rackham, Faenza som tillverkningsort, medan Bellini-Conti anser att fatet är florentinskt i analogi med ett liknande i Museo Bardini i Florens.[16]

Detta exempel kan ge en antydan om svårigheterna i attribueringen till olika orter.[17] Man måste räkna med att mönstren var allmängods och att målarna vandrade mellan olika platser. Lokala särdrag kan vara godskvalitet, vissa formtyper som tycks vara mera stabila, och en färghållning som hänger samman med råvarorna.

Fig 11. Albarello. Dekor i blått, gult, grönt och brunt. H 29 cm. Förmodligen Sicilien, 1600-talets början.

Albarello. Decorated in blue, yellow, green and brown. H 29 cm. Probably Sicily, early 17th c. NM 225/1913.

Den orientaliserande traditionen lever kvar som en underström och blommar upp med nya impulser utifrån. Ett exempel är "påfågelfjädermönstret". Dess ursprungliga symboliska betydelse var uppståndelse, och det ansågs vara en sinnebild för den uppgående solen. Både Lorenzo il Magnifico, familjen Rucellai och andra bekanta florentinare använde påfågelfjädrarna som "impresa" (sinnebild). Galeotto Manfredi, härskaren i Faenza, hade en skön och allmänt uppskattad väninna, Cassandra Pavoni, (pavone = påfågel) som fanns i staden 1473–88.[18] Motivet fick härigenom en speciell anknytning till Faenza.

Mönstret förekommer både i mindre grupper och mer eller mindre heltäckande såsom på en albarello i Nationalmuseum (NM 225/1913, fig 11). Albarellon har ansetts vara gjord i Florens vid 1400-talets mitt. Detta är en alltför tidig datering; om den skulle vara gjord i Florens är 1400-talets senare hälft rimligt. Det skissartade målningsättet gör dock att man måste ifrågasätta huruvida den överhuvudtaget kommer från Florens och inte är en senare tillverkning – från Sicilien.[19] Dateringen ligger då på det tidiga 1600-talet.

Orientaliskt påbrå har också den dekor som kallas "granatäpplemönster". Liverani kallar det även den "persiska palmetten". Dess ursprung är närmast att söka i de lotusblommor som förekommer på kinesiskt porslin. En albarello med detta mönster i Nationalmuseums samlingar är tillskriven Faenza och daterad 1450–75 (NM 226/1913, fig 12). Dateringen verkar något tidig och bör nog snarare sättas till 1400-talets sista fjärdedel. Mönstret var också vanligt i Florens och i det här fallet verkar Florens-zonen

vara en rimligare attribuering. I Museo Civico i Arezzo finns en "boccaletto" med samma typ av mönster som av Conti förs till Florens-typologin och början av 1500-talet.[20]

"Alla porcellana" är en dekor som även benäms *"damaschino"* och liksom föregående går tillbaka på kinesiskt porslin. Det är Ming-tidens blåvita dekorer som inspirerat, men namnet damaschino anger att de på sin väg till Italien ibland tog omvägen över den turkiska keramiken. De blå blom- och rankmotiven förekommer redan under 1400-talets sista år i Faenza men lever vidare under nästan hela 1500-talet. Den typ av turkisk keramik, från Isnik, det här gäller är stora fat dekorerade i koboltblått med blommor och rankmönster och daterade till det sena 1400-talet eller tidiga 1500-talet.[21] De kinesiska förebilderna tillhör tidigt 1400-tal. I Nationalmuseums samlingar finns en apotekskanna som bör dateras till det tidiga 1500-talet och attribueras till Faenza (CXV 1120, fig 13). Kannan har stympad äggform, cylindrisk hals, bandformad lodgrepe och mitt emot denna en liten pip. Rankmönster i blått täcker livet, medan en enklare rand återfinns kring halsen och nedtill, där det också sitter ett språkband, "A. D. SE. COM". Under pipen sitter en medaljong med ett kvinnoporträtt. En liknande kanna finns i Berlin.[22]

Fig 12. Albarello. Dekor i blått, två toner gult, blekt grönt och violett. H 27,5 cm. Florens-zonen, 1400-talets sista fjärdedel.

Albarello. Decorated in blue, two shades of yellow, pale green and manganese purple. H 27.5 cm. Florenze area, last quarter of 15th c. NM 226/1913.

Det första berättande figurmåleriet (primo istoriato)

Omkring 1500

Det är i Faenza som *"istoriato"*, det berättande figurmåleriet, uppkommer vid 1400-talets slut – den genre som sedan skulle bli Urbinos specialitet.

I Faenza tillverkades vid denna tid plattor med företrädesvis religiösa kristna motiv. Några av dem är daterade, t ex Den lidande Kristus, 1485, i Louvren[23] och Madonnan med barnet, 1489, i Victoria and Albert Museum.[24]

En av de första serviserna av istoriato-typ kommer också

Fig 13. Kanna. Dekor i blått. H 33. Faenza, 1500-talets början.

Jug. Decorated in blue. H 33 cm. Faenza, early 16th c. CXV 1120.

från Faenza. Den gjordes för den ungerske kungen Mathias Corvinus. Han gifte sig 1476 med Beatrice av Neapel, och någon gång mellan detta datum och kungens dödsår 1490 måste servisen vara tillverkad. De olika scenerna upptar här bara en rund medaljong i centrum, som omges av olika dekorativa bårder.[25]

Vid den här tiden gjordes också en mängd tredimensionella, plastiska figurer i Faenza. Somliga hade en funktion, t ex bläckhus uppburna av figurer, andra var rent dekorativa. Golvplattor framställdes också i stort antal både i Faenza och på andra platser. Detta material, liksom della Robbiernas figurreliefer, behandlas inte närmare i denna summariska framställning av den italienska majolikan, då den är avsedd att vara en bakgrund till Urbino-tillverkningarna.

Figurmåleri och dekorativ stilisering (stile bello, stile fiorito och stile compendiario)

1500-talet

Under 1500-talet utvecklas de dekorativa motiv som börjat användas på 1400-talet och nya tillkommer. Renässansen gör på allvar sin entré också i majolikans mönstervärld, bl a med grotesker. Figurer och bildscener, ibland direkt lånade från renässansmåleriet, dekorerar pjäserna. För åren 1515–1540 talar man om *''stile bello''* (den sköna stilen) som motsvarar högrenässansen, medan perioden 1540–1580 med *''stile fiorito''* (den blommande stilen) är mer överlastad och maniererad. Från 1500-talets mitt talar man också om en *''stile compendiario''* (en sammanfattande, mer skissartad stil), vilken kan ses som en reaktion mot istoriaton. Istoriato är en beteckning som skulle kunna stämma för delar av produktionen som innefattas främst i de två förstnämnda, stile bello och stile fiorito.

Orvieto, Florens och Faenza har hittills varit de viktigaste keramiska orterna. Faenzas betydelse är stor, särskilt under 1500-talets förra hälft, även om rivaliserande tillverkningscentra

växer fram. Faenzas betydelse ligger bl a i att det var därifrån de flesta nya verkstäderna grundades; under det sena 1400-talet i Forlì, Ravenna, Rimini, Ferrara och Venedig och förmodligen också i Pesaro. Under det tidiga 1500-talet är keramiker från Faenza med om att grunda eller utövar inflytande över verkstäderna i de flesta centra också i Toscana, Umbrien och Markerna. Snart får dessa sin egenart, men det kan särskilt för det tidiga 1500-talets produktion vara svårt att skilja mellan vad som kommer från Faenza, Siena eller Deruta, från Faenza, Caffagiolo eller Castel Durante.[26]

Under 1500-talets senare hälft är det Urbino som är stilbildande med sin istoriato-majolika.

Framställningen tar i fortsättningen upp de olika tillverkningscentra med deras produktion under de tre perioder som inledningsvis nämnts.

Faenza

Under 1500-talets första kvartssekel är Faenza den dominerande orten. 1501 faller ätten Manfredi i Faenza, vilket kan ha haft betydelse för utvandringen av keramiker, som också fortsätter senare men någon förfallsperiod inträder inte. Från sekelskiftet får det som görs i Faenza delvis en ny karaktär. Anonymiteten börjar försvinna och dekorerna förnyas. Vi känner flera stora verkstäder. Den förnämsta var kanske Casa Pirota. I museet i Bologna finns en skål med Karl V:s kröning, på undersidan signerad "Fata in Faenza in Caxa Pirota".[27] Hela ytan är täckt av en figurrik scen; skålen är en istoriato.

En ny dekor som brukar tillskrivas Casa Pirota var groteskornamentiken. Rankor, ymnighetshorn, puttihuvuden och satyrmasker breder ut sig över brämen, gärna utsparade i blekblå "berettino"-glasyr mot en mörkblå fond. "Bertino" eller "berettino" innebar att en liten mängd kobolt blandades i tennglasyren, vilket gav en raffinerad blå ton. Piccolpasso ger receptet i sin bok om krukmakarkonsten. Det var också i Faenza "bianco

sopra bianco'' först användes under inflytande från kinesiskt porslin. Ett mönster i vitt målades mot en vit eller svagt färgad bakgrund, och bårder av detta slag placerades ofta mellan spegelns figurdekor och de dekorativa mönstren på brämen (jfr fig 41).

I Faenza utvecklades också bruket att förse tallrikarnas och fatens undersidor med ornamental dekor. Även på andra platser kom undersidan att prydas med olika karakteristiska mönster, som ibland är en god vägledning vid attribueringar.

Allt som tillverkades i Faenza var inte lyxvaror. Ett rikt varierat standardmönster på tallrikar bestod av koncentriska bårder kring en liten mittmedaljong med ett vapen, en putto eller något emblem.

Från Faenza utgick också redan vid 1500-talets mitt något som kan betraktas som en reaktion mot de rikt mönstrade och berättande dekorerna.[28] Tallrikar och kärl försågs med en tjock vit glasyr, som är sig själv nog och framhäver kärlens form. Dessa ''bianchi di Faenza'' fick snart en enorm popularitet, exporterades och efterapades. Helt odekorerade lämnades pjäserna dock sällan; en lätt och diskret målning i ett par toner av vardera gult och blått har givit genren namnet ''stile compendiario''.

Fig 14. Kanna. Dekor i blått, gult och brunorange. H 24,5 cm. Faenza, Virgiliotto Calamelli 1560–70?.

Jug. Decorated in blue, yellow and brownish orange. H 24.5 cm. Faenza, Virgiliotto Calamelli, 1560–70?. CXV 1200.

Två namn är särskilt förknippade med ''compendiario''-fajanser från Faenza, Virgiliotto Calamelli och don Pino. Don Pino, Leonardo di Asanio Bettisi, övertog Virgiliotto Calamellis verkstad 1570 och verkade till 1590. I Calamellis verkstad skall också den dekor som Piccolpasso kallar ''a quartieri'' ha uppstått.[29] I svängda ''avdelningar'' tecknar sig grenar med löv mot olika färgade bakgrunder. För Urbinofajanserna är de vita ''compendiario''-fajanserna från Faenza kanske av störst intresse, då det finns ett samband mellan dessa och den groteskstil som Orazio Fontana i Urbino gör till en specialitet. I Nationalmuseums samlingar finns några exempel på denna typ av gods från Faenza. Mest iögonfallande och ovanlig är en kanna i form av en stövel, vars grepe utgörs av en figur. Grepen är fästad vid mellanfoten och svänger sig sedan upp till överdelen av stövelskaftets framsida. Dekoren är lätt och utförd i blått och gult (CXV 1200, fig 14). Kannan är daterad till 1560–70 och katalogiserad som ett arbete av Virgiliotto Calamelli. En liknande kanna

finns bevarad i Konsthantverksmuseets i Prag samlingar. I Nationalmuseums samlingar finns även en skål med två volutformade tvärgrepar, formade som av rullade papper. Inuti skålen ses en kvinna som sitter under ett träd, i blå och gula toner (CXV 702, fig 15). Falke anger ursprunget som norditalienskt och daterar den till 1600-talets förra hälft.[30] Den nuvarande katalogiseringen anger Faenza som ursprungsort och tiden till omkring 1600. Dekoren sägs vara troligen utförd av don Pino. I så fall skulle den vara gjord före 1590. I samling I Cipriani i Genève finns en skål som ligger mycket nära Nationalmuseums, och som har samma karakteristiskt utformade grepar och inuti en målad bild av en sibylla.[31] Conti anger den som "tipologia faentina" och daterar den till 1500-talets senare hälft, vilket tycks vara rimligt även för vår skål. Attribueringen till don Pino kan dock kanske ses som ett önsketänkande. Conti är genomgående mycket försiktig och vår skål kan snarast sägas vara av "don Pino-typ".

En annan sort av "bianchi di Faenza" är bukiga kannor med bred och ganska hög hals, avslutad med en treklöverformad mynning. Lodgrepen på Nationalmuseums exemplar (BS 892 fig 16) består av två parallella och sammanfogade delar vilka vid fästet på kannan avslutas med två svängar. Målningen utgörs av en putto mitt på livet, mitt emot grepen, omgiven av en ranka som på halsen avslutas med två stora blommor av tulpantyp. Färgerna är blått, gult och mangan, målningssättet mycket lätt och skissartat, "compendiario". Kannan har katalogiserats som härrörande från Savona, 1600-talet, men den är mycket typisk för det gods som tillverkades i Faenza under senare hälften av 1500-talet. Ett par liknande kannor finns i Berlin och Musée de Sèvres.[32] Kannan i Berlin, som är 20,3 cm hög, (NM:s kanna är 18,7 cm) står vår mycket nära. Putton, som i Berlin håller en boll eller ett klot i händerna, rankan och de stora blommorna på halsen, allt stämmer. Hausmann daterar kannan i Berlin till omkring 1560 och attribuerar den till Faenza. Giacomotti daterar kannan i Sèvres något senare, 1570–85, och för även den till Faenza.

I Faenza gjordes också istoriato-majolika i "compendiario"-färger. I Nationalmuseums samlingar finns ett stort fat (diameter 48 cm) (NM 82, fig 17). Undersidan har en inskrift: "Libro 4/

Fig 15. Skål. Dekor i blått och gult. Diam (utan grepar) 18,3 cm. Faenza, 1500-talets slut.

Bowl. Decorated in blue and yellow. Diam (without handles) 18.3 cm. Faenza, late 16th c. CXV 702.

Fig 16. Kanna. Dekor i blått, gult och brunorange. H 18,7 cm. Faenza, 1500-talets senare hälft.

Jug. Decorated in blue, yellow and brownish orange. H 18.7 cm. Faenza, latter half of 16th c. BS 892.

Fig 17. Fat. Dekor i gult och blekblått. Diam 48 cm. Faenza, 1570–80-tal.

Dish. Decorated in yellow and pale blue after a biblical illustration by Bernard Salomon. Diam 48 cm. Faenza, 1570–80 s. Inv. 62

Del Re XXII." Ämnet är hämtat från andra Konungaboken (förr fjärde, då Krönikeböckerna fördes samman med Konungaböckerna såsom 1–4) 22:a kapitlet, där det berättas om översteprästen Hilkias budskap till kung Josia för att få pengar till templets byggande. Bilden är målad i gult och blekblått. Förlagan är en bibelillustration av Bernard Salomon. Fatet är katalogiserat som Urbino-majolika men är säkert gjort i Faenza. Det bör dateras till 1570–80-tal. Liknande fat finns publicerade i Faenza.[33]

I museets samlingar finns också ett par mindre tallrikar med summarisk målning i blått och gult mot vitt (CXV 714 och 715,

Fig 18. Tallrik. Dekor i blått och gult mot vitt. Diam 28,5 cm. Faenza, sent 1500-tal.

Plate. Decorated in blue and yellow on white after a biblical illustration by Bernard Salomon. Diam 28.5 cm. Faenza, late 16th c. CXV 714.

Fig 19. Tallrik. Dekor i blått och gult mot vitt. Diam 28,5 cm. Faenza, sent 1500-tal.

Plate. Decorated in blue and yellow on white after a biblical illustration by Bernard Salomon. Diam 28.5 cm. Faenza, late 16th c. CXV 715.

fig 18–19). Falke katalogiserar dem som 1600-tal och anser dem vara tillverkade vid någon norditaliensk fabrik.[34] Av ovanstående jämförelsematerial att döma bör de dock vara gjorda i Faenza under sent 1500-tal. I Musée de Sèvres finns en tallrik som tillhör en servis där en pjäs är daterad 1576.[35] Den litet rustika och flödiga stilen gör att man gärna vill sammanföra den med våra tallrikar. Motivet på CXV 715 är hämtat från 2 Mosebok 1:22, där Farao bjuder att alla nyfödda gossebarn ska kastas i Nilen, och på CXV 714 från 1 Mosebok 41:57, där det berättas om hur man från alla länder kom till Josef i Egypten för att köpa säd. Båda är gjorda efter bibelillustrationer av Bernard Salomon, och den senare överensstämmer med en av bilderna på kat nr 27 (vassoio från Urbino).

Materialet från Faenza är mycket rikt och varierat. Vi har också sett att det är därifrån verkstäder grundas och dekorer och arbetsmetoder sprids. För en hel del föremål är det svårt att

Fig 20–21. Albareller. Dekor i blått, grönt, mörkgult och orangebrunt. H 32,2 cm. Sicilien, tidigt 1600-tal.

Albarelli. Decorated in blue, green, dark yellow and orangy brown. H 32.2 cm. Sicily, early 17th c. CXV 677 and 678.

Fig 22. Albarello. Dekor i blått, grönt, gult, orangebrunt och violett. H 26,5 cm. Sicilien, tidigt 1600-tal.

Albarello. Decorated in blue, green, yellow, orangy brown and manganese purple. H 26.5 cm. Sicily, early 17th c. NMX 500.

avgöra om de är gjorda i Faenza eller bara influerade därifrån. Ett par stora albareller med markerat konkavt liv, dekorativa bårder, språkband och vardera en medaljongbild tillhör Nationalmuseums samlingar (CXV 677 och 678, fig 20–21). Den ena medaljongbilden föreställer Galenos, grekisk läkare och medicinsk skriftställare på 100-talet e Kr, den andra en kvinna, allegori eller gudinna med en bok under höger arm och en kvist i ena handen. Färgskalan är blått, grönt, mörkgult och orangebrunt. Båda är dåligt tecknade. På språkbanden står ”trifera magna” och ”sia finicon”.

Frågan är om det här rör sig om albareller från Faenza eller om de är gjorda någon annanstans. I Musée de Sèvres finns en vas med samma typ av dekor, färgskala och medaljongomfattningar.[36] Den är daterad till 1565–70. Med en viss reservation skulle man kunna föra våra albareller till Faenza och datera dem till det sena 1500-talet. Falkes attribuering till en fabrik i Urbino och datering till 1500-talets första hälft är i alla händelser inte riktig. Det troligaste är Sicilien, tidigt 1600-tal. Dit får man även föra en annan albarello med mera markerat insvängt liv (NMX 500, fig 22). Den har samma typ av medaljongomfattning kring bilden av ett helgon, och framställningen är schematisk. Man kan t ex jämföra med en albarello i Victoria and Albert Museum, från Palermo (Sicilien) och tidigt 1600-tal.[37]

En typ av föremål som tillverkades i Faenza var helt blå, med genomfärgad glasyr och gulddekor. I Nationalmuseums samlingar finns en tallrik av den typen (BS 1766, fig 23). På det breda brämet avtecknar sig en ranka i guld, och i den lilla spegeln sitter ett vapen målat i vitt och guld. I inventariet är den upptagen som fransk, 1600-talet, senare har detta ändrats till Venedig, 1500-talet. Om man går igenom den produktion som tillskrivits Faenza, finner man emellertid att under det tidiga 1600-talet gjordes ting som står vår tallrik mycket nära. En tallrik i Kunstgewerbemuseum i Köln och en annan i Louvren tillskrivs Faenza?, tidigt 1600-tal.[38] Samma datering och attribuering med ett frågetecken bör sättas på vår tallrik.

Av faentinsk typ är också en stor apoteksvas med av lersträngar snodda lodgrepar och tapphål nära foten (NM 92/1919, fig 24).

Dekoren är målad huvudsakligen i blått, med gula accenter. Livet täcks av en ganska grov "alla porcellana"-dekor, avbruten av ett språkband med inskriften "Aqva. Endivie" och en kartusch med ett torn i. På halsen finns ett diagonalt rutmönster av linjer. Målningens kvalitet motsvarar inte den vanliga i Faenza, och därför måste det röra sig om antingen ett mycket sent verk, 1500-talets slut–1600-talets början, eller om en perifer tillverkning.

I denna rad av tveksamma Faenza-föremål finns också ett litet skålfat (crespina) (NM 280/1921, fig 25) målat i compendiariofärgerna blått och gult mot en vit grund. För närvarande

Fig 23. Tallrik. Dekor i guld och vitt mot blått. Diam 23,2 cm. Faenza?, tidigt 1600-tal.

Plate. Decorated in gold and white on blue. Diam 23.2 cm. Faenza?, early 17th c.

Fig 24. Apoteksvas. Dekor i blått och gult. H 32,5 cm. Faenza?, 1500-talets slut–1600-talets början.

Drugjar. Decorated in blue and yellow. H 32.5 cm. Faenza?, late 16th –early 17th c. NM 92/1919.

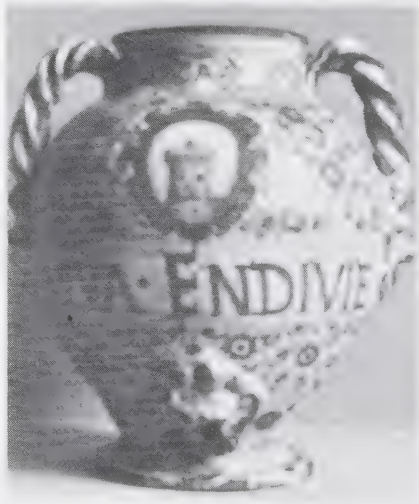


Fig 25. Skålfat. Dekor i blått och gult mot vitt. Diam 22 cm. Faenza, 1500-talets senare hälft.

Crespina. Decorated in blue and yellow on white. Diam 22 cm. Latter half of 16th c. NM 280/1921.

hänförs det till Florens, men vid jämförelser med material från de två orterna tycks Faenza ligga närmare. Mitt i skålens botten är en rundel med en fågel målad, runt denna en bred bård avdelad i fält med både radiella och diagonala band. Samma typ av dekor återfinns t ex på en crespina, i en privatkollektion i Milano, som av Conti karakteriseras som faentinsk, från 1500-talets senare hälft, vilket även kan stämma för vår crespina.[39]

Siena, Caffagiolo, Deruta m fl orter

Siena

I Siena (Toscana) tillverkades majolika redan under den arkaiska stilens period. Under det tidiga 1500-talet är stadens produktion, efter en lakun, åter känd, nu med faentinskt inflytande. Maestro Benedetto, son till en Giorgio av Faenza, finns registrerad i Siena från 1509.[40] En tallrik i Victoria and Albert museum bär hans signatur: "fata i siena da m^{0} benedetto".[41] På spegeln syns en bild av den helige Hieronymus. Färgskalan är olika nyanser av blått och vitt. Runt brämkanten löper en arabeskbård. Helheten har faentinsk karaktär.

Diskussionen om vad som skall tillskrivas Siena är livlig. Såsom speciellt sienesiska kan man betrakta groteskdekorer mot fondfärger som gult, orange och svart. Koncentriska dekorativa bårder förekommer också ofta, och ett vanligt delmotiv är påfågelfjädrar. Nationalmuseum har ett fragment av en albarello (NM 287/1921, fig 26). Foten och en knapp decimeter av livet ger en ganska god uppfattning om något av det som är karakteristiskt för Siena. Mot en mörk fond avtecknar sig nedre delen av en lagerkrans, inom vilken två putti bär upp en sköld där man ser initialerna FP. För övrigt täcks ytan av ljusa stiliserade små fjädrar, ringar och andra sammanbindande ornament. Albarello-fragmentet har betecknats som Caffagiolo, 1540-talet. Idag verkar Siena, 1500-talets förra hälft, rimligare när man studerar produktionen från de båda orterna (om Caffagiolo se nästa sida). Ornamentstyperna, den eleganta teckningen och de intensiva färgerna stämmer med produktionen i Siena. En albarello i Musée de Sèvres från Siena, daterad 1500–1510, ger ett annat exempel på den mörka fonden med dekorativ utfyllnad.[42]

På en fragmentarisk tallrik i Nationalmuseums samlingar (NM 149/1920, fig 27) bildar koncentriska bårder ett mönster mot en bakgrund där orange är dominerande. Samma typ av tallrik publiceras av Chompret i hans Répertoire.[43] Chompret tillhör visserligen dem som gärna attribuerar till Siena, där andra t ex Rackham föredrar Faenza eller Deruta, men i det här fallet är det knappast någon tvekan om attributionen till Siena, omkring 1505. Dateringen till 1400-talets slut på vår tallrik bör istället vara 1500-talets början.

Fig 26. Albarello, fragment. Dekor i grönt, gult och vitt mot blå fond. H 12,5 cm. Siena, 1500-talets förra hälft.

Albarello, fragment. Decorated in green, yellow and white against blue ground. H 12.5 cm. Siena, first half of 16 th c. NM 287/1921.

Fig 27. Tallrik, fragmentarisk. Dekor i blått, gult och brunorange. Diam 23,7 cm. Siena, 1500-talets början.

Plate, fragments of. Decorated in blue, yellow and brownish orange. Diam 23.7 cm. Siena, early 16th c. NM 149/1920.

Caffagiolo

Om Caffagiolo i närheten av Florens vet man egentligen ingenting före 1505, då bröderna Pietro och Stefano Fattorini från Montelupo under beskydd av Francesco Medici startade en verkstad, vars huvuduppgift under ett par årtionden blev lyxproduktion av hög kvalitet. Granatäpplemönstret, "alla porcellana"-dekorer och grotesker utnyttjades suveränt. De symmetriskt uppbyggda groteskerna breder ofta ut sig över hela ytan på fat och tallrikar. En stor bukig kruka i Nationalmuseum har tillskrivits Caffagiolo och daterats till 1400-talets slut. Huvudmotivet är tre fält med elegant bandflätning mot mörk botten. Fälten är skilda från varandra genom lodräta bårder av stiliserade påfågelfjädrar. Nederst finns en bård av "alla porcellana"-typ. Färgskalan är blått, grönt och gult. Krukans datering skulle, om den var äkta, ligga en bit in på 1500-talet. Det är dock troligt att den är av betydligt senare datum och den kan vara tillverkad som förfalskning varför den här avbildas (fig 52) bland samlingens tveksamma föremål.

Bandflätningen återkommer på många föremål från Caffagiolo. Ett bra exempel är en tallrik i Musée de Clunys samlingar, med bandflätningsmönster på både över- och undersidan; tallriken är dessutom signerad "Cafagioli".[44]

Även istoriato målades i Caffagiolo. Av särskilt intresse är en tallrik i Victoria and Albert Museum med en framställning av en majolikamålare som dekorerar brämet på en tallrik, medan ett ungt par ser på.[45] Så kunde det alltså gå till när man beställde en fästfolksgåva. Tallriken är attribuerad till en målare med signaturen Jacopo. Hos honom kan man i andra verk också avläsa den florentinska bildkonstens betydelse. Han har använt t ex Donatellos S:t Georg från Or san Michele på en tallrik i Victoria and Albert Museum.[46]

Fig 28. Botten av skål. Dekor i blått, orange och guldglänsande metallyster. Diam 11 cm, H 4 cm. Deruta, 1500-talets mitt. NM 281/1921.

Bottom of a bowl. Decorated in blue, orange and metallic lustre. Diam 11 cm, H 4 cm. Deruta, mid 16th c. NM 281/1921.

Deruta

Redan under medeltiden fanns krukmakare i Deruta i Umbrien, men det är för sin lysterdekorerade majolika från 1500-talet staden är berömd. Här framställdes den första italienska majolikan, i ordets ursprungliga betydelse. Det tidigaste daterade exemplet är en relief föreställande S:t Sebastian, daterad "AD. 14 DE LUGLIO 1501", i Victoria and Albert Museum.[47] Derutas

Fig 29. Fat till kanna. Dekor i lyster och blått. Diam 33,2 cm. Deruta, 1500-talets första årtionden.

Dish for a ewer. Decorated in lustre and blue. Diam 33.2 cm. Deruta, first decades of 16th c. NM 57/1973.

lyster framställdes med silver och varierar från ljust till mörkare mässingsgult. Ett fragment av en skål (NM 281/1921, fig 28) är ett fint exempel på den glänsande lystern. Den målade dekoren går huvudsakligen i blått, vilket dock ibland kan ge ett grönaktigt skimmer. Stora fat, "piatti da pompa", med breda bräm tillverkades av allt att döma i stort antal. Dekoren uppvisar ofta en kvinnlig figur i profil, och brämet är uppdelat i sektioner, "a quartieri", med växlande mönster.

I Nationalmuseums samlingar finns en "bacile di versatore" (fat eller skål till en kanna) med samma typ av kvinnoporträtt som på de stora faten och dekorativa mönster "a quartieri" (NM 57/1973, fig 29). Profilbilden av kvinnan är ganska liten. Den sitter på den runda upphöjning i mitten av spegeln över vilken kannans fot skulle placeras. Kvinnan är vänd mot vänster och betraktar en stiliserad blomma. Profilen är tecknad med en tunn

Fig 30. Tallrik. Dekor i lyster och blått. Diam 20,3 cm. Deruta, 1500-talets mitt.

Plate. Decorated in lustre and blue. Diam 20.3 cm. Deruta, mid 16th c. NM 219/1920.

Fig 31. Fat. Dekor i blått, gult, brunorange och grönt. Diam 42 cm. Deruta, 1530-talets mitt.

Dish. Decorated in blue, yellow, brownish orange and green. Diam 42 cm. Deruta, mid 1530s. NM 33/1966.

Fig 32. Fat. Dekor i blått, gult och grönt. Diam 43,2 cm. Deruta, 1500-talets mitt.

Dish. Decorated in blue, yellow and green. Diam 43.2 cm. Deruta, mid 16th c. NM 47/1978.

konturlinje och runt håret har hon ett tunt band. Resten av spegeln upptas av åtta quartieri med breda band mellan. Quartieri-sektionerna är fyllda med större respektive mindre fjällmönster. På brämet ses stiliserade blommor och blad. Färgerna är blått och guldglänsande metallyster. I Louvren finns flera liknande föremål.[48] De två vilka här refereras till är de som står vårt närmast, det ena vad porträttet beträffar och det andra för den övriga dekoren. Dateringen är 1500-talets första årtionden.

En liten tallrik med stiliserade bladrankor på brämet och en kvist i spegeln (NM 219/1920, fig 30) är också målad i blått och med guldgul glänsande lyster.

Även vaser, med två lodgrepar och på hög fot, försågs med lysterglasyr.

All majolika från Deruta har inte den speciella guldgula lystern. Bl a stora fat hade enbart en dekor målad i starkeldsfärger. Godset i de stora faten är mestadels tungt, och undersidorna är försedda med en summarisk dekor i en färg och blyglaserade. Nationalmuseum har ett fat vars diameter är över 40 centimeter (NM 33/1966, fig 31). På spegeln ses en ryttare i samtida dräkt med stor plymagerad hatt. Målningen är utförd i blått, gult, brunorange och grönt. Brämet är indelat i fält (quartieri) med för Deruta typiska mönster; tre har fjällmönster, tre hälften av ett symmetriskt rankornament. Mellan dem går breda ränder och spetsovaler. Ett liknande fat finns i en privatsamling i Genève.[49] Det är daterat till omkring 1535, vilket stämmer bra också för vårt fat.

Ytterligare ett stort fat i museets samlingar är endast dekorerat med färger, olika toner av blått, gult och grönt och ingen lyster (NM 47/1978, fig 32). Brämet har den typiska "a quartieri"-dekoren med omväxlande rankor, tre fält, fjällmönster, tre fält och mellan dessa band. I spegeln ses en mansbyst i högerprofil. Mannen bär hjälm och en på axeln knuten mantel. Till höger om honom ses en scepter kombinerad med sköld och bok, vilka korsar varandra. Undersidan är blyglaserad och har fyra summariskt tecknade cirklar, en under spegeln och tre på brämet. Fat med hjälmprydda krigare/härskare av denna typ finns flera exempel på, bl a i Florens, Berlin och Paris.[50] Alla tre faten har till vänster om profilporträttet på spegeln ett språkband, i Florens med texten "Scipio Africanus", i Berlin med "Nerone

crudele" och i Clunymuseets samlingar med "Se(m)per inops e(st)qui qupit" (Den som begär är alltid fattig). Fatet i Museo Nazionale i Florens och det i Clunymuseets samlingar är uppenbarligen gjorda efter samma förebild som vårt fat. Eventuellt är det i Kunstgewerbemuseum i Berlin också gjort efter denna bild, även om hjälmen har ett annat utseende. Förlagan, som inte är känd, bör gå tillbaka på någon av Verrocchios reliefer föreställande Scipio och Darius, av vilka Darius tecknats av Leonardo da Vinci omkr 1475 (British Museum).[51] Typen av brämdekor återfinns på flera fat i franska samlingar.[52] Dateringen av dessa varierar mellan 1500-talets första årtionden och 1525–40. Vårt fat bör dock vara något yngre. Brämdekoren är välgjord, men mittbilden ganska schematiskt tecknad, såsom motiv som upprepats många gånger. 1500-talets mitt bör vara en rimlig datering.

I Nationalmuseums samlingar finns också ett ganska stort ovalt fat med en fiolspelande gosse i en liten rund, centralt placerad medaljong (CXV 728, fig 33). I övrigt är ovansidan täckt av grotesker, uppdelade på fyra fält. Huvudmotiv är vingade väsen, men också vaser och ett par rundhyllta ansikten förekommer. De senare och den ganska bleka färgskalan i blått, gult och grönt mot vitt tyder på att fatet inte, vilket man kunde tro vid första anblicken, är gjort i Urbino under det sena 1500-talet. Det bör i stället vara gjort i Deruta under 1600-talets första del. Som jämförelsematerial kan några pjäser i Victoria and Albert Museum anföras.[53]

Fig 33. Fat. Dekor i blått, gult, grönt och brunorange mot vitt. L 45,5 cm. Deruta, 1600-talets början.

Dish. Decorated in blue, yellow, green and brownish orange on white. L 45.5 cm. Deruta, early 17th c. CXV 728.

Venedig

I Venedig tillverkas under 1500-talets senare hälft majolika med målad dekor, både ornamentala mönster och istoriato. De första impulserna kommer från Faenza, men mot århundradets slut blir beroendet av Urbino märkbart. Man får också räkna med att Venedig var en mycket internationell miljö med stort handelsutbyte vilket gav starka impulser utifrån.

I Nationalmuseums samlingar finns en tallrik med dekor av blått lövverk, förhöjt med vitt, mot ljust blå botten (CXV 680, fig 34). Denna typ av dekor var vanlig i Venedig, omtalar Piccolpasso i sin bok om krukmakarkonsten.[54] Planschen framställer en tallrik där den ena halvan visar "foglie" mot mörk och den

Fig 34. Tallrik. Dekor i blått och vitt mot ljust blått. Diam 20,5 cm. Venedig, 1500-talets tredje fjärdedel.

Plate. Decorated in blue and white on light blue. Diam 20.5 cm. Venice, third quarter of 16th c. CXV 680.

Fig 35–39. Tallrikar. Dekor i blått, grönt, gult, brunorange, violett samt gråsvart. Diam 19,5–20 cm, 688, 24,5 cm. Venedig, 1500-talets sista fjärdedel.

Plates. Decorated in blue, green, yellow, brownish orange, manganese purple and greyish black. Diam 19.5–20 cm, 688 24.5 cm. Venice, last quarter of 16th c. CXV 681, 683–684, 688 and 704.

andra "foglie" mot ljus bakgrund. Texten lyder "Questi si fanno a Vinegia et a Genova piuche in tutti luoghi e pagonsi il cento 3 lire". (Dessa görs i Venedig och Genua mer än på alla ställen och kostar 3 lire för hundra.) Bevarat material visar även att så var fallet. I Louvren finns ett stort praktfullt fat som bär dateringen 1548. Berlin har en mindre tallrik med samma typ av dekor, daterad till 1500-talets mitt.[55] Båda dessa är dock säkrare och elegantare målade än vår tallrik, som bör dateras något senare.

Typiska för det av Urbino influerade istoriato-måleriet är mindre tallrikar med enstaka figurer insatta i summariska landskap. I museets samlingar finns en hel serie av denna typ (CXV 681, 683–684, 688 och 704, fig 35–39). De torde vara gjorda under 1500-talets sista fjärdedel. Liknande tallrikar förekommer i många samlingar. Figurerna är antingen Diana (fig 37) eller mera svåridentifierade kvinnor och en man (fig 36).[56]

Andra orter

Innan vi går över till majolikaproduktionen i hertigdömet Urbino under 1500-talet, kan det vara på sin plats att nämna att majolika tillverkades på en mängd platser utöver dem som här tagits upp. Avsaknaden av material från dessa i Nationalmuseums samlingar är naturligtvis inte något hinder att behandla dem, men det rör sig här knappast om något av större vikt för en summarisk historie- och bakgrundsteckning.

I Forli och Rimini tillverkades istoriato-majolika, liksom i Padua och Verona. Även Pesaro tillhörde produktionsorterna, men det låg i hertigdömet Urbino, vilket för oss över dit.

Hertigdömet Urbino

Castel Durante

Det var inte bara i hertigdömets huvudstad Urbino majolika fabricerades. Piccolpassos hemstad Castel Durante hade en ansenlig produktion. Den sistnämna orten (sedan 1635 Urbania) har krukmakartraditioner som går tillbaka till 1300-talet, men först 1500-talsproduktionen är känd.

En säker datering ger en coppa på låg fot, som var en gåva till påven Julius II.[57] På undersidan står "1508 adi 12 de setēbr facta fu i Castel Durāt Zouā maria vro" – Krukmakaren(v(asa-)ro) Giovanni Maria (Zouan är lokal dialekt) gjorde skålen; om han även målat den har diskuterats. Påvens och givarens, Giorgio Manzoli, vapen, samt putti, grotesker och trofékompositioner är målade med det mästerskap som utmärker den bästa produktionen från Castel Durante. Det var också här istoriatomåleriets kanske finaste alster kom till. Mästaren hette Nicolo, och man har länge givit honom efternamnet Pellipario. I dag betvivlas detta.[58] Vad man säkert vet är att majolikamålaren Nicolo signerat ett fat med Den heliga Cecilias martyrskap i Museo Nazionale i Florens, "I historia di Sancta Cicilia la qualle fata in botega de guido da castello durante/In Urbino 1528 NICHOLO".[59] Namnets versaler bildar ett monogram, som är placerat överst. Han har också signerat en skål med en tronande kung i Eremitaget i Leningrad, och ytterligare två pjäser bär hans namn.

Det är även känt att en Guido från Castel Durante öppnade verkstad i Urbino 1520. Han var son till en Nicolo Pellipario–Pellicciaio. Eftersom majolikamålaren Nicolo 1528 arbetade i Guidos verkstad, har man dragit slutsatsen att han var Guidos far och kallat mästaren till de med Nicolo signerade arbetena för Nicolo Pellipario. Men, så som Rasmussen påpekat, är "pellicciaio" ordet för körsnär, och Pellipario är kanske inte ett efternamn utan snarare en yrkesbeteckning. Att Nicolo och Guidos far var samma person har i över hundra år betraktats som givet. Nu är det lätt att se svagheterna i teorin. "Fadern" har på ett par pjäser kallat sig "da Urbino", medan "sonen" behållit ursprungsorten och kallat sig Guido Durantino, vilket inte verkar

Fig 40. Tallrik. Dekor i blått, gult, brunorange och grått. Diam 22,8 cm. Castel Durante, 1500-talets första hälft.

Dish on low foot. Decorated in blue, yellow, brownish orange and grey. Diam 22.8 cm. Castel Durante, first half of 16th c. NM 1122/1922.

rimligt. Det är vidare märkligt att vi inte skulle känna några verk av "fadern" före 1510-talets mitt, när sonen uppenbarligen är färdigutbildad och öppnar egen verkstad 1520. Med hänsyn till detta verkar det riktigare att i stället för Nicolo Pellipario tala om Nicolo da Urbino.

Flera stora serviser tillhör hans verk. Den s k Correr-servisen från omkring 1515 (17 delar i Correr-museet i Venedig) är huvudsakligen bemålad med kärleksscener ur den antika mytologin. Vidare finns en servis för Isabella d'Este (som var gift med Gianfrancesco Gonzaga, med vilkens död 1519 servisen satts i samband) och ytterligare två ungefär samtidiga serviser med oidentifierade vapen. Den sista kända servisen är förmodligen gjord vid 1530-talets mitt. 1531 gifte sig Federico Gonzaga av Mantua med Margherita Paleologo och servisen, gjord för dem, måste ha tillkommit före Federicos död 1540.

Nicolo har på ett elegant sätt löst problemet att anpassa en berättande bild till tallrikens struktur. Man kan t ex se det på en tallrik, en tondino med brett bräm och en liten, men djup försänkning i mitten.[60] Här låter han berättelsen utspelas på bräm-et. I fördjupningen sitter dubbelvapnet Este-Gonzaga avskilt från huvudmotivet genom en bred bård i "bianco sopra bianco". Nicolos stil förändrades under årens lopp; tonaliteten under 1520-talet blev allt varmare och mera gul-orange. Den fick med andra ord den för Urbinos produktion karakteristiska färgskalan. Efterhand tenderar han att mer slaviskt följa de grafiska förlagorna, och när teckningen på 1530-talet blir mera summarisk tillskriver Rackham detta faktum helt enkelt "old age".

Fig 41. Fat. Dekor i blått, grönt, gult, violett och vitt, blek färgskala. Diam 43,5 cm. "in Castel Durante"-målaren, Castel Durante, omkring 1525.

Dish. Decorated in blue, green, yellow, manganese purple and white, pale tonality. Diam 43.5 cm. The "in Castel Durante"-painter, Castel Durante, about 1525. NM 228/1929.

En intressant observation är att de inskriptioner på undersidan, som anger vad målningen på framsidan föreställer, är något man först finner hos Nicolo efter 1528 då han signerade i Urbino.

I Nationalmuseum finns en s k "amatorio" (NM 1122/1922, fig 40), en tallrik av majolika med ett kvinnohuvud. På ett band står skrivet "GIRONIMA BELLA". Typen är vanlig och kvinnoporträtt överväger, men även mansporträtt förekommer på dessa fästmansgåvor. Nicolo har målat flera av de vackraste. Nationalmuseums exemplar är gjort i hans efterföljd någon gång under 1500-talets första hälft. Museet äger också ett stort fat av majolika med Galatheas triumf efter Rafaels målning i

Villa Farnesina i Rom (NM 228/1929, fig 41). Det är daterat till 1525 och tillskrivet en målare i Castel Durante vars namn man inte känner, men som på grund av stora likheter med Nicolo har kallats Pseudo-Pellipario. Denna benämning verkar i dag något oegentlig, och J V G Mallet har föreslagit att man i stället skall kalla honom "in Castel Durante"-målaren, eftersom han skrivit så på ett par pjäser.[61] Bildscenen, som fyller spegeln, är hållen i bleka, pastellartade toner. Brämet är prytt med groteskornamentik mot blå fond, avskild från figurscenen genom en bård i "bianco sopra bianco".

Gubbio

Lysterglaserad majolika tillverkades, förutom i Deruta, i Gubbio. Här var lystern huvudsakligen rödskimrande, "rosso di maiolica", men också en guldskimrande ton förekommer.

Piccolpasso berättar att han har sett processen utföras hos en "M° Cencio in ugobio".[62] Cencios riktiga namn var Vincenzo, och han var son till Maestro Giorgio Andreoli, som kom till Gubbio någon gång före 1492. När Piccolpasso besöker verkstaden, har sönerna Ubaldo och Vincenzo övertagit verksamheten. Men det är Maestro Giorgios signatur man återfinner på flera av de vackraste pjäserna. Tyvärr vet man inte om han var krukmakare, målare och den som försåg pjäserna med lysterglasyr eller om han enbart fyllde den senare funktionen. Hans första alster med lyster har daterats till omkring 1510, vilket tyder på att han åtminstone dessförinnan bör ha svarat för även andra delar av produktionen. Den ovan nämnda tallriken i Museo Civico i Bologna, som Giorgio signerat 1532 som "fini de maiolica", är ett bevis för att färdiga majolikapjäser från andra orter ofta skickades till Gubbio för att lysterglaseras.[63]

I Nationalmuseums samlingar finns en tallrik från Gubbio (NM 8/1918, fig 42), mönstrad i relief, med ytterligare dekor i färger och lyster. Det är en ganska enkel pjäs, snarast att betrakta som dussinvara. På brämet har tallriken en bård av uddar och löv, i spegeln en rosett av sju cirklar med en rosett i varje. Färgskalan är blått, gult och rödskimrande metallyster. I Louvren finns en snarlik pjäs.[64] Den dateras till 1530–40, vilket också bör stämma för vår tallrik.

Fig 42. Tallrik. Dekor i blått, rött och lyster. Diam 21 cm. Gubbio, 1530–40.

Plate. Decorated in blue, red and lustre. Diam 21 cm. Gubbio, 1530–40. NM 8/1918.

Urbino

Urbino blev inte känt som majolikastad förrän på 1500-talet.[65] Dessförinnan kan emellertid, av arkivaliska uppgifter att döma, tennglaserad keramik ha tillverkats där.[66] Man har dock inte kunnat knyta de krukmakare som är kända till någon existerande produktion. Det är möjligt att en del av den majolika som idag tillskrivs Faenza, Siena och andra platser har gjorts i Urbino, då mönster och former var allmängods och tillgängliga för alla som var skickliga att imitera.

Det är först på 1520-talet som Urbino får en egen profil. Den första daterade och signerade Urbino-tillverkningen är det ovan nämnda fatet med den heliga Cecilias martyrskap, gjort i Guidos verkstad av Nicolo 1528. Det finns ett relativt stort antal pjäser signerade såsom tillverkade i Guidos verkstad. Av stilistiska skäl har man antagit att Nicolo målat många av dem. Man har förmodat att Guido däremot inte målat någon pjäs själv, utan enbart varit krukmakare och verkstadsägare. De gånger hans namn förekommer, antyds aldrig att han skulle ha målat en pjäs. Guido kallade sig ibland Durantino, ibland Fontana, det namn som hans efterkommande bär. Delange har avbildat en skål med belägringen av Castel S:t Angelo, som är signerad ”Maestro Guido Fontana Vasaro”.[67] Här får vi alltså både det nya familjenamnet och en bekräftelse på att Guido i alla händelser var en vasaro, dvs krukmakare, förutom verkstadsägare.

Guido hade tre söner, Orazio, Camillo och Nicolo. Orazio och Camillo blev båda majolikamålare, liksom Nicolos son Flaminio. Orazio, den mest betydande av dem, föddes 1510. Fram till början av 1560-talet arbetade han i faderns verkstad. 1562 skall han ha kallats som ”capo mastro dei vasai” till Emanuele Filiberto av Savojen.[68] Bland Orazios signerade arbeten från den tid han arbetade i faderns verkstad finns en tallrik med en bild av staden Urbino, på vilken man kan återfinna både det hertigliga palatset och kyrkan San Francesco.[69] Intressantare i det här sammanhanget är emellertid att ett litet hus just utanför stadsmuren, som löper tvärs över bilden, tycks vara en krukmakarverkstad. I fönstret står nämligen en rad majolikapjäser. Kanske är det Fontana-verkstaden. Rackham har påpekat att uppgiften att deras ugnar skulle ha legat i Fermignano, omkring en halvmil söderut, då kunde stämma. Inga ugnar syns nämligen på

framställningen.[70] Orazios monogram sitter på stadsmuren; på undersidan är tallriken daterad 1541.[71]

Orazios skicklighet som istoriato-målare framgår av flera exempel. I British Museum finns t ex en tallrik, daterad 1544 och signerad av Orazio, avbildande jakten på det kalydoniska vildsvinet.[72] På en skål i Kunstgewerbemuseum i Berlin återges ett kvinnorov efter en gravyr av Enea Vico.[73] En liknande framställning finns på ett fat i Victoria and Albert Museum.[74] Det är daterat 1542 och tillskrivet Nicolo da Urbino, medan Berlinexemplaret, som är gjort någon gång efter 1542, enligt Hausmann får tillskrivas Orazio. Om attribueringen till Nicolo av London-fatet är riktig, får man räkna med att det är ett något okänsligt ålderdomsverk. De båda framställningarna skiljer sig från varandra, men stilen och kvaliteten i säkra verk av Orazio är också ojämn. Det är emellertid inte nödvändigt att tillskriva en och samme målare verk med samma eller likartade bilder. Förlagor och även nysammansatta kompositioner användes av flera målare, ofta under en relativt lång tid. Detta framgår också av materialet i den följande resonerande katalogen.

Den av Guido grundade Fontana-verkstaden tycks ha varit en stor rörelse, som sysselsatte många målare. Fontana-verkstaden är en vanlig attribuering för majolika från Urbino tillhörande tiden från 1530–40-talen och fram till 1560–70-talen. Med utgångspunkt i verk av Nicolo da Urbino, sådana som är signerade såsom tillverkade i Guido Durantinos verkstad, och verk av Orazio Fontana har en mängd pjäser förts samman. De utmärks av skickligt tecknade, ofta rikt uppbyggda figurscener av både historiskt, bibliskt och mytologiskt slag.

År 1565, då han uppenbarligen återvänt hem, öppnade Orazio en egen verkstad. Han dog 1571, vilket ger honom en relativt kort tid som egen företagare. Men inom denna tidrymd bör man placera in ett föremål märkt "fatto in botega de Mestro Orazio Fontana in Urbino". Det är en 43 cm hög vas, som funnits i Collection Sellière och som Chompret när han publicerar den visserligen daterar till omkring 1550.[75] En rikt utsmyckad vas i British Museum sätter han till omkring 1565.[76] Det skulle i så fall vara ett tidigt exempel på den nya stil som Orazio ägnade sig åt sedan han fått egen verkstad. Även den är signerad som tillverkad i Orazio Fontanas verkstad. Chompret talar

om de komplicerade, i form tillverkade föremål, överlastade med reliefer, som Orazio gjorde till sin specialitet. I form tillverkade kärl är ingen nyhet som Orazio inför. Piccolpasso beskriver hur en sådan tillverkning sker.[77] Pilgrimsflaskor, vaser, saltkar och skålar gjordes före Orazio Fontanas tid som egen företagare, men de mera outrerade kan kanske föras till honom, eftersom de knappast tycks förekomma tidigare. I så fall borde de finnas i de stora serviser som tillverkades. I de ovan nämnda av Nicolo målade serviserna finns inga sådana pjäser. Inte heller i den servis med bilder efter förlagor av Battista Franco som Timothy Clifford och John Mallet rekonstruerat och efter motiven kallar "History of Troy Service".[78] De pjäser de anser höra till originalservisen daterar de till 1545–51. I och för sig tillhör dessa också en alltför tidig epok, en tid då den typ av former det här rör sig om knappast är möjlig. Man kan jämföra med tenn och silver, som bör ha varit förebilder för dessa kärl.[79]

Närmare kommer man, när det gäller den servis med motiv från Caesars historia som Guidobaldo lät göra som gåva till Filip II av Spanien. Ett dokument rörande denna, då den är färdig, är daterat 1562; Vasari nämner att Taddeo Zuccaro fick göra teckningar till majolika, då han från Rom återkallades till sin födelsestad Urbino för att göra ett porträtt av hertigens dotter Virginia, då hon gifte sig 1560.[80] John Gere har fört samman dessa uppgifter och visat att servisen bör ha varit gjord mellan 1560 och 1562 efter teckningar av Taddeo Zuccaro.[81] Förutom teckningar som använts som förlagor visar Gere en rad majolikapjäser. Det finns dock inga bevis för att dessa skulle ha ingått i den s k spanska servisen. Förlagor användes flera gånger, det framkommer av vad Gere visar och vid studiet av annan majolika från denna tid.

Av de pjäser som har en rik plastisk dekor – och som dessutom är försedda med vad Rackham kallar "ornament in the manner of the grotesque decoration in the loggie of the vatican from designs by Raphael" – hör tre (Gere 16, 23 och 25) till dem som Conti för till Orazio Fontanas verkstad 1565–71.[82] Conti har här en god proveniens att stödja sig på. De kommer alla från "collezioni granducali", där de skall ha funnits åtminstone sedan 1637 när Ferdinando II gifte sig med Vittoria della Rovere, varvid Montrefelto-familjens hela egendom samlades i Florens.[83] Och troligen fanns redan då "den dyrbara bordsservis

som gjorts genom Guidobaldo II della Rovere i Orazio Fontanas Bottega mellan 1565 och 1571" i "Guardaroba Generale" i Palazzo Vecchio.

Dateringen av bassänger eller vinkylare med rik plastisk dekor, som är typiska föremål av den extrema tredimensionella typen och försedda med grotesker, är annars ganska skiftande. Bellini–Conti säger efter 1560, med undantag för en till synes helt omöjlig datering av ett kylfat med ett motiv efter Stradanus, som dateras till 1500-talets mitt.[84] Rackham har en datering till 1550–60, då det dock gäller ett fat med groteskdekor och en bild gjord efter en av Gere anförd Zuccaro-teckning, annars har han 1560–70.[85] Clifford–Mallet daterar Nationalmuseums kylfat (kat nr 27) till 1560–65.[86] De flesta dateringarna ligger nära 1565–71, och det är en lockande och till synes logisk tanke att det var Orazio Fontana som lanserade både groteskornamentiken i sin Urbino-variant och de rikt plastiskt utsmyckade majolikakärlen, även om det inte går att anföra absoluta bevis.

Groteskornamentiken blev senare även ett signum för de varor som utgick från familjen Patanazzis verkstad. Groteskerna är här dock grövre, färgerna hårdare och figurteckningen sämre, både mer schematisk och summarisk. Patanazzi-verkstadens produkter tillhör den tid då majolikaproduktionen går mot sitt slut. Det finns verk från 1580–1620. Antonio Patanazzi har signerat en vas 1580.[87] Vincenzio skall ha målat majolika vid tretton års ålder, år 1620. Däremellan finns ytterligare två namngivna familjemedlemmar, Alfonso och Francesco.

Till Urbinos storhetstid hör även Francesco Xanto Avelli från Rovigo, som arbetade i Urbino. Hans verksamhet infaller huvudsakligen på 1530-talet; det sista verket är daterat 1542. En skicklig målare vars färgbehandling är särskilt anmärkningsvärd – så skulle Xanto kort kunna karakteriseras. Man kan se att han tagit intryck av Nicolo da Urbino och att han var mycket beroende av förlagor. Nationalmuseum har en tallrik signerad av Xanto, ett ganska sent verk, vars kvalitet inte är exceptionellt hög (kat nr 1, där också vidare kommentarer till Xanto finns). Något av upphovsmannens skicklighet visar den ändå, och jämfört med det övriga katalogiserade materialet är tallriken, en tondino, märklig genom sin färghållning som markant skiljer den från det som tillverkades under 1500-talets senare hälft.

I Nationalmuseums samlingar finns förutom de ovan nämnda ett antal pjäser av italiensk majolika vilkas ursprung är svårt att fastställa och vilkas äkthet i flera fall kan betvivlas. För att komplettera den katalogisering av Nationalmuseums samling av italiensk majolika som detta arbete innebär avbildas dessa pjäser här med korta kommentarer.

Besides the items listed above, the Nationalmuseum's collections include several pieces of Italian majolica of uncertain origin and doubtful authenticity. For the sake of completeness, these articles are reproduced below with brief comments.

Fig 44. Skål. Dekor i blått. Diam 15,5 cm, H 6,5 cm. Katalogiserad som Faenza 1500-talets första tredjedel. NM 224/1913. Restaurerad. Caffagiolo är en annan möjlig attribuering, förmodligen senare tillverkning.

Bowl. Decorated in blue. Diam 15.5 cm, H 6.5 cm. Catalogued as Faenza, first third of 16th c. NM 224/1913. Restored. Caffagiolo is another conceivable attribution. Probably later production.

Fig 46. Kanna på fot. Dekor i gult, grönt, brunt mot blått. H 16,5 cm. Katalogiserad som Siena, daterad omkr 1510. NM 229/1921. Skulle också kunna vara Deruta. Förmodligen senare tillverkning, i alla händelser foten.

Jug on foot. Decorated in yellow, green and brown on blue. H 16.5 cm. Catalogued as Siena, dated around 1510. NM 229/1921. Could also be Deruta. Probably later production, at all events the foot.

Fig 43. Kanna med lodgrepe och pip. Dekor i grönt. H 16,3 cm. Katalogiserad som Florens? Orvieto? eller Norditalien, 1500-talet. NMX 593. Mycket lagad. Förmodligen senare tillverkning. Om den vore från tiden, skulle den vara tidigt 1400-tal, stile arcaico.

Jug with handle and spout. Decorated in green. H 16.3 cm. Catalogued as Florence? Orvieto? or North Italy, 16th c. NMX 593. Extensive repairs. Probably later production. Resembles the stile arcaico from the early 15th c.

Fig 45. Skål med räfflat bräm. Dekor i blått, gult och brunorange. Diam 20,5 cm, H 4 cm. Katalogiserad som Faenza eller Castel Durante, daterad 1580. CXV 706. Förmodligen senare tillverkning.

Bowl with fluted rim. Decorated in blue, yellow and orangy brown. Diam 20.5 cm, H 4 cm. Catalogued as Faenza or Castel Durante, dated 1580. CXV 706. Probably later production.

Fig 47. Skål. Dekor i blått och violett (mangan). Diam 13,8 cm, H 6,3 cm. Katalogiserad som Florens, omkr 1450. NM 276/1921. Mycket lagad, flera fragment nya, vilket gör skålens autenticitet tveksam.

Bowl. Decorated in blue and manganese purple. Diam 13.8 cm, H 6.3 cm. Catalogued as Florence, about 1450. NM 276/1921. Extensively mended, several fragments new, which makes the authenticity doubtful.

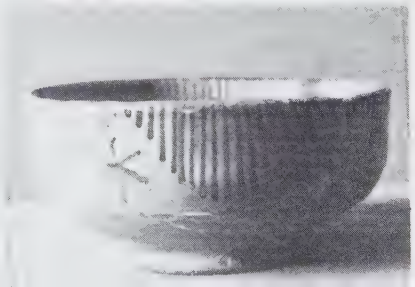


Fig 48. Tallrik. Dekor i blått och vitt på ljust blått. Diam 22 cm. Katalogiserad som Faenza, 1500-talets mitt. NM 223/1913. Förmodligen senare tillverkning.

Plate. Decorated in blue and white on light blue. Diam 22 cm. Catalogued as Faenza, mid 16th c. NM 223/1913. Probably later production.

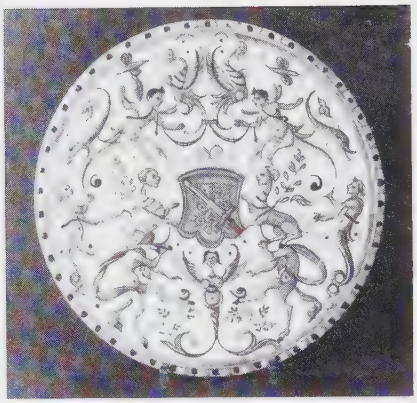


Fig 50. Tallrik. Dekor i blått, grönt, gult, violett, brunorange och brunsvart. Diam 22 cm. Katalogiserad som Urbino, perioden 1530–60. CXV 689. Om tallriken vore äkta skulle den vara sent 1500-tal, Patanazzi-verkstaden, men målning och gods gör att den torde vara 1800-tal. Ytterligare några tallrikar av denna typ finns i samlingen.

Plate. Decorated in blue, green, yellow, orangy brown and brownish black. Diam 22 cm. Catalogued as Urbino, the period 1530–60. CXV 689. If genuine, this plate would be late 16th c, Patanazzi workshop, but the painting and the body point to its being 19th c. The collection includes some more plates of this kind.

Fig 49. Albarello. Dekor i blått, grönt och gult, med familjen Roveres vapen. H 22 cm. Katalogiserad som Faenza, 1500-talets slut. NM 278/1921. En lös och oprecis teckning gör föremålets härkomst osäker.

Albarello. Decorated in blue, green and yellow, with the arms of the Rovere family. H 22 cm. Catalogued as Faenza, end of 16th c. NM 278/1921. Loose and undecided painting makes the origin of the piece uncertain.

Fig 51. Kanna. Dekor i grönt och blått. H 17 cm. Katalogiserad som Faenza, omkr 1450. NM 246/1930. Föremålets ruinerade tillstånd gör det omöjligt att avgöra om det är äkta eller ej.

Jug. Decorated in green and blue. H 17 cm. Catalogued as Faenza, about 1450. NM 246/1930. The extremely poor condition makes it impossible to decide whether this piece is genuine or not.

Fig 52. Kruka. Dekor i blått, grönt och gult. H 36 cm. Caffagiolo, 1500-talets början. Säkerligen senare tillverkning.

Jar. Decorated in blue, green and yellow. H 36 cm. Caffagiolo, early 16th c. NM 25/1918. Later production.

Fig 53. Montelupo (Toskana) hade under 1500-talet en produktion, som låg mycket nära den i Caffagiolo, men under 1600-talets förra hälft kommer en annan typ av produktion, naivistisk och folklig, som inte direkt passar in i denna bakgrundshistoria till Urbino-majolikan. Som ett exempel på produktionen från Montelupo kan det dock vara intressant att ta med ett fat målat i blått, grönt och gult med en bild föreställande en ryttare (NMX 500). Montelupo-majolikan har en helt egen karaktär, den är något av dalmålning på italienska. Jagande och ridande män med vidbrättade hattar och svällande knäbyxor, stora figurer som uppfyller största delen av tallrikens eller fatets yta är typiska. De dekorativa kvaliteterna är hela tiden väl tillvaratagna.

Montelupo (Tuscany) produced ware in the 16th c that was very close to that from Caffagiolo but the first half of the 17th c saw the emergence of a different type – naive and down to earth – that does not readily fit into this account of the background to Urbino majolica. It may nevertheless be of interest to exemplify Montelupo's production with this plate, decorated in blue, green and yellow with a representation of a horseman (NMX 500). Montelupo majolica has a character all its own, something akin to Dalarna's traditional peasant paintings in Sweden. Typical features are men hunting and riding in broad-brimmed hats and full knee-breeches – large figures that occupy most of the dish or plate. The decorative qualities are consistently turned to good account.

Allmänna arbeten: se litteraturlistan

1. Liverani 1958, s 12. Många grundläggande fakta finns här. De tekniska termerna i den svenska översättningen är dock förvirrande

2. John Pope-Hennessy, Luca della Robbia. Oxford 1980, s 34

3. Rackham (1933, s 8) talar om att man inte vet hur italienarna lärde sig göra tennglasyr och påpekar importgodsets betydelse för utseendet.

Otto von Falke och Hannover anför direktkontakt

Liverani talar för den naturliga utvecklingen

4. Liverani 1958, s 14

5. Liverani 1958, s 13

6. Klassificeringar och indelningar följer Ballardini. Dessa finns t ex också i Gustav Weiss, Ullstein Fayencenbuch, Frankfurt/M, Berlin och Wien 1970, som ger en god översikt

7. Conti 1973, nr 5

8. Rackham 1940, nr 19

9. Conti 1973, nr 15 och 16

10. Hausmann 1972, nr 68

11. Hausmann 1972, nr 76, Conti 1971, nr 339, Giacomotti 1974, nr 54 och Rackham 1940, nr 51 och 52

12. Rackham 1940, nr 135

13. Conti Firenze 1971, nr 98

14. Conti Firenze 1971, nr 100

15. Giacomotti 1974, nr 101

16. Rackham 1952, bild 15 och Bellini-Conti 1964, s 68

17. Den gängse metoden att försöka attribuera en pjäs till en bestämd ort har kritiserats i en artikel med utgångspunkt i ett något senare material, istoriati-måleriet. Bertrand Jestaz, Les modèles de la majolique historiée. Bilan d'un enquête. Gazette des Beaux-Arts, LXXIX 1972, s 215–40 och LXXXI, 1973, s 109–28

18. Hausmann 1972, s 102

19. G Russo Perez har i Faenza VII, 1922 och XXII, 1934 behandlat den sicilianska majolikan: "La rinascenza delle ceramiche maiolicate in Sicilia, Palermo, Trapani, Sciacca, Caltagirone, Burgio-Collesano" och "Maioliche siciliane datate del Sec. XVI"

20. Conti 1973, nr 85

21. Bernard Rackham, Islamic pottery and Italian maiolica, illustrated Catalogue of a Private Collection, nr 54, s 24. London 1959

22. Hausmann 1972, nr 115

23. Giacomotti 1974, nr 151

24. Rackham 1940, nr 148

25. Rackham 1940, nr 150

26. Se t ex Hausmann 1972, s 138

27. Giacomotti 1961, pl X,2

28. Giuseppe Liverani, The development of White Maiolica. Connoisseur, nov 1957, s 160 ff. Liverani visar här att man tillverkade vit majolika t o m före 1500-talets mitt

29. Giacomotti 1974, s 305

30. Falke 1871, nr 41, s 22

31. Conti 1973, nr 271

32. Hausmann 1972, nr 134 och Giacomotti 1972, nr 1189

33. Faenza, 1963, pl 30

34. Falke 1871, nr 37–38, s 21–22

35. Giacomotti 1974, nr 1181

36. Giacomotti 1974, nr 966

37. Rackham 1940, nr 1019

38. Giacomotti 1974, nr 1212. Klesse 1966, nr 284 och G. Liverani, Sulle maioliche turchine. Faenza XXXIV 1948, s 106–109

39. Conti 1973, nr 277

40. Rackham 1940, s 127

41. Rackham 1940, nr 373

42. Giacomotti 1974, nr 404

43. Chompret 1949, fig 914

44. Giacomotti 1974, nr 435

45. Rackham 1940, nr 307

46. Rackham 1940, nr 308

47. Rackham 1940, nr 437

48. Giacomotti 1974, nr 609 och 613

49. Bellini–Conti 1964, s 129

50. Conti Firenze 1971, nr 188, Hausmann 1972, nr 158 och Giacomotti 1974, nr 493

51. Se t ex Kenneth Clark, Leonardo da Vinci, London 1976

52. Giacomotti 1974, nr 507–10

53. Rackham 1940, nr 1052, 1054 och 1057

54. Piccolpasso a a fol 67

55. Giacomotti 1974, nr 1217 och Hausmann 1972, nr 241

56. Se t ex Hausmann 1972 nr 242–244, Giacomotti 1974, nr 1236–1242

57. Giacomotti 1961, pl XVIII, 3

58. Burr Wallen, A maiolica panel in the Widener Collection. Report and Studies in the History of art, National Gallery of Art, Washington 1968, s 94–105. Jörg Rasmussen har behandlat frågan vidare. Zum Werk des Majolikamalers Nicolo da Urbino. Keramos, Heft 58, december 1972, s 51–64

59. Bellini–Conti 1964, s 141

60. Liverani 1958, pl LV

61. JVG Mallet, Maiolica at Polesden Lacey II. Apollo, november 1970, s 341–42

62. Piccolpasso a a folio 46, s 51 i översättningen

63. Se not 9, s 40

64. Giacomotti 1974, nr 738

65. *Urbino* – några historiska data

1482 blev Guidobaldo I av huset Montefeltro hertig i Urbino. Vid endast tio års ålder efterträdde han sin far, den legendariske Federigo, som av påven Sixtus VI blivit utnämnd till hertig och skapat den konstnärliga intellektuella miljön i Urbino. Guidobaldo I gifte sig med Elisabetta Gonzaga, och det är deras lysande hovliv Baldassare Castiglione skildrar i "Il cortigiano" (Hovmannen). Guidobal-

do efterträddes 1508 av sin adoptivson Francesco Maria della Rovere, som var brorson till påven Julius II. Francesco ägnade en stor del av sin tid åt krig, förlorade under en tid hertigdömet till påven Leo X, men kunde 1534 lämna det till sin son Guidobaldo II. Denne skall ha fört ett glatt liv i Urbino, Casteldurante, Fossombrone och Pesaro, men föredragit det sistnämnda, vilket gjorde att missnöjet i Urbino blev särskilt starkt. Skattetrycket var tungt, då hertigens livsföring kostade stora summor. Hur stor del som gick åt till majolika vet vi inte, men han lät beställa stora serviser både till sig själv och till gåvor. Det är ju också under hans tid majolikan i Urbino har sin finaste period. 1559 hade Guidobaldo ingått sitt andra giftermål, med Vittoria Farnese, och samma år föddes sonen Francesco Maria. När fadern dog 1574, efterträdde han denne under namnet Francesco Maria II. Han hade 1570 gift sig med Lucrezia d'Este, som dog 1598, vilket betydde början till en kamp om hertigdömet mellan Francesco II och påven. 1599 gifte sig hertigen med Livia Feltria della Rovere. 1605 föddes arvingen Federico Ubaldo, som 1621 gifte sig med Claudia de Medici och 1623 hittades död i sin säng under mystiska omständigheter. Francesco II, som hade abdikerat till förmån för sonen, återtog tyglarna. Han dog 1631 utan att ha lyckats trygga hertigdömet för Claudias och Federico Ubaldos dotter. De påvliga trupperna ockuperade hertigdömet. Då är också Urbinos tid som ledande majolikastad över

66. Chompret 1949, s 184
67. Otto von Falke, Majolika. Handbücher der königlichen Museen zu Berlin, 1907, s 158–159
68. Conti 1973, s 140
69. Rackham 1933, s 65
70. Passeri, Istoria delle pitture in maiolica fatte in Pesaro, ed. 1879, s 4
71. Rackham 1940, nr 820
72. Rackham 1940, s 271
73. Hausmann 1972, nr 206
74. Rackham 1940, nr 575
75. Chompret 1949, nr 1029
76. Chompret 1949, nr 1030
77. Piccolpasso a a, s 25 och s 28
78. Timothy Clifford and John Mallet, Battista Franco as a designer for maiolica. Burlington Magazine 1976, s 387 ff
79. Piccolpasso gör också jämförelser med metallkärl, se s 28
80. J A Gere, Taddeo Zuccaro as a designer for Maiolica. Burlington Magazine, juli 1963, s 306–315
81. Gere a a
82. Conti 1971, nr 3, 9 och 34
83. Conti 1971, inledningen utan paginering
84. Bellini-Conti 1964, pl s 144–145
85. Rackham 1940, s 278–82
86. Clifford–Mallet a a
87. Emile Molinier, La Collection Spitzer, IV, pl XVIII och ill s 49, nr 103

SAMLINGEN AV URBINO-MAJOLIKA

Det material som här tagits upp spänner över en period på omkring sextio år, 1540–1600. Endast fem föremål tillhör den första tioårsperioden, ett fåtal 1500-talets mitt och 1560–70-talen. Resten kan dateras till 1500-talets tre sista decennier.

Med den s k Kristina-servisen som utgångspunkt är det 113 föremål som här redovisas. Säkerligen har de inte alla tillhört drottning Kristina (skälen härför har redovisats ovan), men i dag finns de i Nationalmuseums samlingar och utgör det samlade beståndet av majolika från Urbino. (Ursprungsorten för en del är diskutabel, men de kan ändå tas upp till behandling under denna rubrik).

I jämförelse med världens stora samlingar av Urbino-majolika är kvaliteten inte lysande; bara ett föremål är signerat. Det finns inte heller några exempel på den tidigaste och kanske bästa produktionen. Några praktföremål ingår dock, liksom en mycket stor grupp tallrikar av enklare slag. Samlingens sammansättning har inneburit vissa problem vid katalogiseringsarbetet. Den övervägande delen av materialet går inte att ordna vare sig kronologiskt eller efter konstnärspersonligheter eller skoltillhörighet.

Endast en del av de större och mera rikt dekorerade föremålen har definitiva stildrag som går att sammanföra med daterade och daterbara föremål i andra samlingar.

Principerna för föremålens inbördes gruppering har därför blivit varierande. En rent ikonografisk metodik är knappast lämplig att följa, även om den i sig hade varit genomförbar, då de flesta föremålen är dekorerade med identifierbara scener ur bibeln eller den klassiska mytologin och historien. Detta skulle emellertid innebära en gruppering efter en för materialet främ-

mande princip, som inte skulle ge någon klarhet annat än i fråga om ämnenas frekvens.

Utgångspunkten har varit att göra materialet så lättillgängligt som möjligt. Gruppindelningen är att betrakta som tentativ, ibland rent praktiskt betingad. Varje grupp har försetts med en kort sammanfattande text som redogör för varför sammanställningen gjorts.

Den första gruppen innehåller de fyra tidigaste tallrikarna samt ett fragment som har en karaktär och en kvalitet som skiljer det från de övriga.

Den andra gruppen består av större och mindre fat som bör kunna räknas till Fontana-verkstadens produktion, även om de sinsemellan uppvisar vissa olikheter.

Den tredje gruppen omfattar några praktföremål, som går att föra samman med främst en produktion för Guidobaldo II som finns bevarad i Florens. Härigenom får man också ett samband med Orazio Fontanas sena verksamhet.

Den fjärde gruppen är delvis en fortsättning på den föregående, men dekoren pekar på att dessa pjäser är gjorda senare. Delvis bör de tillhöra Patanazzi-verkstadens produktion.

Den femte gruppen innehåller större och mindre fat som tillhör ett relativt sent skede och delvis kan tillskrivas Patanazzi-verkstaden.

Den sjätte gruppen hålls samman av de förlagor som använts och ligger också nära Patanazzi-verkstadens produktion.

Den sjunde gruppens föremål är något disparata, men har dock en karaktär som är gemensam i det att de tycks vara gjorda utanför själva Urbino. De har här därför attribuerats till hertigdömet Urbino.

Dessa första sju grupper utgör hälften av materialet. Det är fat av större eller mindre storlek eller pjäser försedda med en i form åstadkommen dekor. (Ett fåtal pjäser är mindre än fat, men i sammanhanget unika). Huvudskälet till sammanställningen är att pjäserna oftast har en identifierbar karaktär.

Den andra hälften av materialet är mindre tallrikar av en mer anspråkslös karaktär. Generellt sett kan grupperna från åtta och framåt betraktas som en enhet, där indelningen tjänar ett praktiskt syfte för dagens betraktare: att göra dem lättare att uppfatta.

Ett dubbelt så stort material hade måhända givit förskjutningar i indelningen; en del grupper skulle säkert ha upplösts, då de bildats mera för att hålla samman enstaka och disparata pjäser än för att föra samman besläktade föremål. Andra grupper åter har en mera homogen karaktär. Den åttonde börjar med en ganska ensamstående tallrik och sönderfaller för övrigt i två delar. Man kan se starka likheter med Fontana-skolans oftast välproportionerade figurer, och en möjlighet hade varit att föra samman åtminstone halva gruppen med den andra gruppen. Denna tanke har emellertid övergivits, även om ett inordnande av dessa tallrikar och även vissa andra i de tidiga grupperna hade varit möjligt, då man härigenom, fått mera av en stilkritisk gruppindelning och mindre av en praktisk indelning. Materialet är inte av den kvaliteten att det kan utsättas för en stilkritisk behandling. Det finns inte heller tillräckligt publicerat material från andra samlingar att inordna denna samling i.

Många av de särdrag som ligger till grund för gruppindelningen, såsom figurernas storlek i förhållande till bildytan, en viss färgskala eller betoning av konturerna är inte tillräckliga skäl för att bilda en enhet attribuerbar till någon oidentifierad målare eller verkstad.

Färgskalan är genom teknikens begränsning ganska enhetlig. Vissa variationer kan bero på bränningen. I jämförelse med pjäserna i den första gruppen, som har en ganska rik och varierad framtoning, ger största delen av det övriga materialet ett allmänt intryck av genomgående brunorange. Valhänthet och felteckningar, schematiska framställningar av anletsdrag, parentesformade knäskålar etc återkommer på flera ställen.

Det mesta är tydliga fortsättningar på vad som förekommer redan hos Francesco Xanto Avelli och i Fontana-verkstaden. Både stora fat och mindre tallrikar visar en komposition med vatten i förgrunden och vatten och en motstående strand i bakgrunden, så att scenen tycks utspelas på en strand. Avslutningen mot vattnet i förgrunden är också mycket karakteristisk. Strandkanten är en lätt veckad eller rundad stenformation, rätt nedstupande i vattnet. Speciella är också några små runda korn som ofta förekommer på marken.

De stora skolbildande målarna i Urbino skaffade sig ett grundspråk som de utnyttjade till alla slags ämnen. I senare

anonyma målares verk kan man sedan se hur dessa egenheter förs vidare, ibland till en nästan grotesk manierering. Bakgrundens vatten och motstående strand är mer eller mindre väl utförda, med enbart höjder eller därtill några hus, ibland en antydan till en hel stad. En bevuxen klippformation hör också till standardrekvisitan, ofta kombinerad med en ensam spretande gren med några grönskande blad.

Grupperna av hus återfinns på samtida gravyrer av städer. Ofta förekommande är också de koniska tälttaken. Dessa kompositionselement, kombinerade med Bernard Salomons illustrationer till bibeln och Ovidius Metamorfoser, ger nycklarna till många bilder på de sena Urbino-tallrikarna. Somliga bildidéer tycks har varit verkstadstradition. Tecknade förlagor till praktföremål användes under lång tid, tills de slutligen knappast går att känna igen. För övrigt får man räkna med oidentifierade källor och i vissa fall ett relativt självständigt skapande.

I den ganska stora samlingen av små tallrikar finner man ofta ett drag av glatt och naivt berättande. Rakt på sak och utan hämningar har målarna återgivit mytologiska, historiska och bibliska motiv. Felteckningar och bristande proportioner behöver inte framstå som besvärande utan snarare som karakteristiska drag. Det hela har karaktär av folkkonst.

"Oggetti del popolo per il popolo" – föremål av folket för folket – har någon sagt om majolikan från Montelupo. Denna har uppmärksammats som folkkonst därför att produktionen därifrån, daterbar till det tidiga 1600-talet, har sin egen karaktär. Den sena Urbino-majolikan har kommit i skuggan av glansperioden ett drygt halvsekel tidigare och har kommit att betraktas som ett urartat och beklagligt fenomen. Man måste försöka se på Urbino-produktionen från de sista årtiondena under 1500-talet, särskilt de mindre och mer anspråkslösa föremålen, med andra ögon och inte dra orätt visande jämförelser med Xantos eller Nicolo da Urbinos verk. De sena verken representerar i sin art en vital och stundtals roande keramik, som i sitt direkta måleri också respekterar materialets egenart.

"K M betyder Kongl Museum (Vid inskrifningen befanns näml, en lapp med "K M" å saken i fråga)

(Dardel) Öfverintendenten v Dardels handskrifna (och särskilt inbundna) förteckningar."

(Anteckningar ur inventariet från 1880. Numren på 7- och 800 år enligt 1861 års inventarium, de övriga bör vara från 1803–04.)

The collection of Urbino majolica

The material considered here spans about six decades, from 1540 to 1600. Only five pieces date from the first of these decades; rather more are from the 1560s and the 1570s but most are from the century's last thirty years.

The quality is not remarkable (only one signed piece) compared with major majolica collections elsewhere, neither are there any examples of the earliest – and perhaps the best – work. But there are a number of show pieces as well as a very large assortment of plates of the simplest kind.

The collection's composition makes it difficult to draw up a straightforward catalogue. The greater part of the pieces cannot be arranged either chronologically or by individual artists or schools. The items have therefore been grouped according to a variety of principles, the main aim being to provide a clear key to the material. The groupings are tentative and in some cases represent purely practical considerations. A larger number of pieces might well have resulted in somewhat different divisions, just as some groups would certainly have been split up, since they have been formed here to combine single, disparate pieces.

The colour scale is fairly uniform, on account of the technique. Certain variations may be attributable to firing. The pieces in group I make a quite rich, varied impression, whereas most of the others have a general appearance of orangey brown. Awkward, faulty drawing, facial expressions indicated schematically, knee-caps rendered as parentheses and similar characteristics are to be found on a great many of the small plates. Much of the work is clearly a continuation from the output of Francesco Xanto Avelli and the Fontana workshop. On large dishes as well as small

plates there is one particular construction with water in the foreground plus water and a shore beyond in the background, so that the picture appears to be located on a shore. The transition to the foreground water is also highly characteristic. A number of small round grains on the ground is another recurrent feature.

The leading Urbino painters acquired a basic language which they applied to subjects of all kinds. In the work of later, anonymous painters one can see these peculiarities being carried on, sometimes in a manner that is almost grotesque. Standard elements are water in the background and rock formations rounded off with vegetation, often combined with a solitary projecting branch with some budding leaves.

In the small plates, of which there are a fair number, there is something of a storyteller's delight. Mythological, historical and biblical motifs are portrayed in a straightforward, uninhibited way. Drawing errors and a lack of proportion are not so much a blemish as a characteristic. These pieces have an air of folk art.

The majolica from Montelupo has been described as "Oggetti del popolo per il popolo". It has attracted attention as folk art on account of the individual character of the pieces, which date from the beginning of the 17th century.

The late majolica from Urbino has been considered to be rather degenerate, a regrettable lapse. But the output from the final decade of the 16th century, in particular the small, unassuming pieces, is in fact full of life and at times entertaining. With its direct style of painting it, too, is something of a folk art.

RESONERANDE KATALOG

I

I samlingen finns fyra pjäser som skiljer sig från de övriga. De bildar ingen enhetlig grupp, men kan ändå föras samman genom vissa gemensamma karakteristika och genom att de inte har samma karaktär som de andra.

Två av dem är daterade 1540, nr 1 och 2, den första är också signerad X (Francesco Xanto Avelli). De har båda tondinoform, d v s de har breda bräm och är djupt skålade. Sinsemellan har de inga likheter vad figurmåleriet beträffar, men nr 2 stämmer relativt väl överens med en av de två övriga som förts till denna grupp, nr 3. Liknande långsmala figurer med tunna sammanhängande ytterkonturer och något summariska ansikten finns på båda. De behöver inte alls vara gjorda av samma hand, men är förmodligen relativt samtidiga, vilket daterar nr 3 till omkring 1540. Dess form är coppan, d v s den låga skålen på fot, den form som också den fjärde pjäsen i gruppen har. Tondinon är en tidig form, coppan används även under 1500-talets senare hälft, men även den fjärde pjäsen bör vara gjord relativt tidigt, förslagsvis under 1540-talet.

Gemensamt för de fyra pjäserna är spelet mellan varma och kalla färger. Den sistnämnda coppan, nr 4, är mer olivgrön i tonen än de andra, men alla har en rik färgskala, som senare försvinner från Urbino-majolikan, vilken under århundradets senare del alltmer inskränker sig till det varma registret.

Denna grupp kan räknas till övergångsskedet mellan den första och den andra perioden i Urbino-majolikans historia. Omsvängningen till den andra perioden ligger just omkring 1540. Ett slags "horror vacui" gör sig märkbart. De heltäckande bilderna fylls gärna av en mängd små figurer. Den yta som inte

är täckt fylls ut med små stadslandskap som skymtar i fjärran, och mer eller mindre motiverade grenar och trädstammar upptar eventuella resterande tomrum (jfr Giacomotti 1974, s 322). Stadslandskapet finns både på nr 2, 3 och 4, grenar och träd på nr 1, 2 och 3. Den av Xanto signerade tallriken nr 1 visar att redan han använde både grenar, träd och den egendomliga högsmala klippformation, som blev ett utmärkande drag för det stora flertalet av det sena 1500-talets Urbino-majolikor.

En viss stränghet kan också sägas karakterisera dessa fyra pjäser. Någon valhänthet i teckningen särskilt på nr 3 och 4 kan inte förta intrycket av kvalitet.

Till denna grupp har också förts ett fragment, en rund bottenplatta till ett större föremål, daterad 1546 och signerad med en bokstavskombination som kan utläsas Francesco och ytterligare ett sammanskrivet Urbino. Tids- och kvalitetsmässigt skiljer den lilla plattan sig också från det övriga materialet och kan därför föras in i denna första grupp.

Four pieces in the collection differ from all the rest. They do not constitute a uniform group but have certain characteristics in common. It is for these reasons that they have been combined here.

What unites them is the interplay of warm and cold colours. No. 4 has a more olive hue than the other three but they all display a rich colour scale.

The group can be assigned to the transition from the first to the second period in the history of Urbino majolica, which occurred just around 1540. One notices how a kind of horror vacui arises: the picture, covering the entire surface, tends to be filled with a profusion of small figures; any areas not covered in this way are occupied by small cityscapes in the distance, while the rest of the empty space is taken up by tree trunks and branches, in or out of context.

This earliest group also includes a fragment, the round base of a larger piece, dated 1546 and signed with a combination of letters that can be deciphered Francesco and another set that stands for Urbino.

1 TALLRIK (tondino)

CXV 691

1540

Form V, diam 25 cm. Målad i blått, violett, smaragdgrönt, olivgrönt, något gult, beige, brunorange, brunsvart och vitt. På undersidan en inskrift i grönt: *1540 Quello ch'all'õd'/ Icarie (?) deve il no/me. X* (Den i vågen som Icarien fått sitt namn efter. Xanto) samt några svaga turkosfärgade fläckar på en krackelerad glasyr.

Lätta kantnagg.

Bildens handling tilldrar sig på brämet. Till vänster står en vitskäggig man i en tältöppning. Han tycks berätta om eller visa på den centrala händelsen. En flik av tältduken hålls upp av ett träd med en tjock grönskande gren, som sträcker sig in över spegeln. Till höger sitter en skäggig flodgud, bakom honom ett par träd, i förgrunden en stubbe. På brämet flyger till vänster Daedalus, till höger Ikarus som tappat en av sina två vingar och störtar nedåt. I spegelns mitt ses ett lågt staket intill en klippformation som fortsätter en bit upp på brämet.

Tallriken är med ett X signerad av Francesco Xanto Avelli från Rovigo. Det är samlingens enda signerade pjäs. Signeringar var visserligen inte så vanliga, men just Francesco Xanto hade för vana att ofta signera, datera och förse sina verk med en förklarande text. X var bara en av hans många signaturer. Ibland skrev han ut sitt fulla namn, ibland bara F X A R eller F X. F R är förmodligen också en signering av Xanto.

Rackham anser att F R var en målare från Faenza, som flyttade till Urbino och där arbetade i samma verkstad som Xanto, vilken var hans lärjunge. Vi känner verk av Xanto från omkring 1530, samma tidpunkt då F R:s verk upphör. Att konstruera två personer och ett lärjungeförhållande tycks inte vara nödvändigt för att täcka in en serie arbeten av samma karaktär, men något olika signerade. Xanto använde ju också på sina oomtvistade saker olika namnformer (J V G Mallet, Maiolica at Polesden Lacey III, A new look at the Xanto Problem, Apollo (93), mars 1971, s 170–183). 1530 signerade han en tallrik, i

1 Plate. 1540. CXV 691. The fall of Icarus.

Marcantonio Raimondi, The martyrdom of St Felicita (detail).

collection Pringsheim (Chompret 1949, nr 957), föreställande Diana, med X. 1531 signerade han med hela sitt namn och tillägget "i Urbino" (Ballardini, 1938, nr 20). Urbino var ett tillägg han gjorde fram till 1530-talets mitt; hela namnet använder han gärna till decenniets slut, då han återgår till enbart X.

Vad man vet om Francesco Xanto Avelli är att han först var i Rovigo, förmodligen i början av 1500-talet, och att han kom till Urbino omkring 1530. Hans sista daterade pjäs är från 1542. Dödsåret är 1545. Rackham påpekar att han i ett samtida dokument (a a 1933, s 62) anges både som "fictilinus" och "vasorum pictor" och att en del av ett "accouchement-set" i Victoria and Albert Museum är signerat M X A R (dvs Maestro Xanto Avelli från Rovigo). Han bör alltså ha haft egen verkstad, åtminstone vid detta tillfälle.

Xantos tidiga arbeten påminner starkt om Nicolo da Urbinos. Så småningom utvecklar han en personlig stil. Figurerna är gärna kraftiga och muskulösa, kompositionen invecklad. Den breder ofta ut sig över hela tallriken i ett sammanhang, utom på tondini såsom denna, där man kan se en uppdelning mellan bräm och spegel. Det är en kvarleva av det tidigare sättet att arbeta, då bildframställningen antingen var koncentrerad till spegeln och omgiven av en dekorativ bård eller handlingen koncentrerades till brämet och spegeln upptogs av ett vapen, avskilt från bilden genom en bård, gärna i bianco sopra bianco.

Figurerna är i allmänhet inte självständiga skapelser utan lånade från grafiska förlagor, särskilt Marcantonio Raimondis och andras återgivningar av Rafael. Någon enstaka gång lånade han en hel komposition, men det vanliga var att han tog en eller två figurer och satte in dem i ett nytt sammanhang. En och samma figur kunde också få flera olika roller. Märkligast var Xanto kanske som färgkonstnär. Antingen blandade han färgerna eller också målade han två toner över varandra för att få fram nya kombinationer. Flodguden till höger på vår tondino är ett bra exempel på den lyskraft Xanto kunde få fram i färgerna. Också trädens grönska är ovanligt saftig. En för konstnären typisk detalj är det lilla staketet i spegeln. Det förekommer emellertid även hos efterföljare.

Förlaga: Flodguden kopierar en Jupiter-staty på ett blad av Marcantonio Raimondi föreställande Santa Felicitas martyrium (Bartsch XIV, s 104, nr 117).

Ämnet: Ovidius berättar i Metamorfoserna VIII: 162–235 om Daedalus och Ikarus (jfr nr 81).

Paralleller: Verk av Xanto som är särskilt intressanta att jämföra med denna tondino är en serie tallrikar i Museo Correr i Venedig, daterade 1534, med mytologiska berättelser om floder (Conti 1973, nr 214–216). Ikarus fall finns skildrat på en annan tallrik i Nationalmuseums samling, nr 81.

Publicerad: Falke 1871, s 18, nr 1.

2 TALLRIK (tondino)

CXV 690

1540

Form V, diam 26 cm. Målad i blått, djupgrönt, gulgrönt, gult, brunorange, beige, svartbrunt och något vitt. Undersidan har en inskrift i grönt: *1540 Quel Dio ch in / mōgibell Arnssial / carbone* (Den gud som/ . . ./ kol).

Tallriken är sinkad på flera ställen.

Till vänster sitter en naken vithårig Vulcanus med kort fladdrande mantel. Bakom honom en smedja med en öppen eld. Han sitter på en stubbe och håller en hammare i den ena handen, i den andra en ten som vilar på ett städ framför honom. Bakom står en amorin. Till höger på brämet står Venus, halvt svept i en fotsid mantel, bredvid henne Amor och en amorin. I spegeln flyger ytterligare en amorin med något i en tång. I

2 Plate. 1540. CXV 690. Vulcan forging arrows for Cupid.

Marco Dente da Ravenna, Vulcan, Venus ant three cupids.

bakgrunden i mitten ses några klippor, till höger en stad och några träd.

Kompositionen och färgskalan påminner om Francesco Xanto Avelli. Man kan jämföra med den av Xanto samma år signerade tondinon nr 1 vad beträffar färgskalan och tallrikens form samt inskriftens stil, men olikheterna framgår då också klart. Figurerna är ganska osäkert tecknade och mera långsmala än Xanto brukar göra dem. Det troligaste är att någon i samma verkstad utfört målningen och inspirerats av Xantos verk och utnyttjat dennes förlagor. T ex amorinen i spegeln är ett för Xanto karakteristiskt drag (se t ex Chompret 1949, nr 970, 975, 976, 977).

Förlaga: En gravyr av Marco Dente da Ravenna föreställande Vulcanus, Venus och tre amoriner (Bartsch XIV, s 184, nr 227).

Ämnet: Vulcanus smider pilar åt Amor. I Ovidius Metamorfoser talas t ex i berättelsen om Proserpinas bortrövande, V: 341–571, om hur Venus övertalar sin son Amor att skjuta en av sina kärleksväckande pilar mot underjordens härskare för att utsträcka hennes och sonens makt. Venus ansågs vara Vulcanus gemål. "Den haltande, sotige och rufsige smeden" framställde sköna ting, men också vapen och då naturligtvis Amors pilar.

Paralleller: Urbino-majolika med samma ämne: En tallrik, Guido Durantinos verkstad, 1535, tidigare Coll. Spitzer, Paris (Ballardini 1938, nr 207); en tallrik, Guido Durantino, omkring 1530, Victoria and Albert Museum (Rackham 1940, nr 622) med en liknande framställning av Vulcanus och samma typ av eldstad; en tallrik, Deruta, men i Nicolo da Urbinos stil, omkring 1535, Victoria and Albert Museum (Rackham 1940, nr 790); en tallrik, omkring 1550 "Vulcano e Venere" i Museo Nazionale i Florens (Conti 1971, nr 30); samt två tallrikar i Nationalmuseum, nr 12 och nr 56, den senare med ungefär samma komposition som denna. Nr 75 hör också till ämneskretsen.

3 LÅG SKÅL PÅ FOT (coppa)

NM 121 (KM, Dardel 65)

Omkring 1540

Form VI, diam 26,8 cm. Målad i blått, djupgrönt, gult och brunorange med vita skuggningar samt svart. På undersidan tre koncentriska gula cirklar, två vid brämets kant och en på fotringen, samt en inskrift i blått: *A* (cteone con) *verso in ciervo* (Actaeon förvandlad till hjort).

Flera lagningar, en mindre bit i mitten och några delar i yttersta kanten nya.

Till vänster Diana och hennes tärnor. De är nakna, så när som på några lätta slöjor och står till knäna i vatten. Bakom dem en brant klippformation med ett par träd. Till höger syns Actaeon med en mantel över axeln; hans huvud är förvandlat till ett hjorthuvud. Han klamrar sig fast vid en buske, som växer ut från en lodrät bergvägg. I förgrunden två hundar, i bakgrunden ett stadslandskap med tre toppiga berg.

Färgerna påminner om Xantos i sin intensitet, och detaljer som ett litet staket vid Actaeons fötter finns ofta hos honom. Figurerna är emellertid för långsträckta för att han själv skall ha målat denna skål. Den bör dock tillhöra hans krets.

Förlaga: Kvinnorna är hämtade från ett grafiskt blad av Jacopo Caraglio efter en teckning av Rosso Fiorentino, Tävlingen mellan pieriderna och muserna (Bartsch XV, s 89, nr 53).

Ämnet: I Ovidius Metamorfoser III: 131–252 berättas förvandlingssagan om Actaeon. Han var sonson till kung Kadmos i Thebe. En dag när han är ute med sina kamrater och har haft en lyckosam jakt, avblåser han den under värsta middagshettan. Actaeon råkar befinna sig i en av jaktens gudinna Diana älskad trakt. Hon och hennes tärnor har just kastat av sig kläderna för att svalka sig i ett källsprång när han går förbi. Tärnorna försöker skydda Diana, men den kyska gudinnan vredgas över att en man fått se henne blottad och stänker vatten över hans ögon och

3 Dish on low foot. About 1540. NM 121. Diana and Actaeon.

Jacopo Caraglio, The contest between the Pierides and the Muses (detail).

hår. Strax förvandlas Actaeon till hjort, bara jägarens själ förblir människans. Hans hundar känner inte igen honom och sårar sin herre tills han förblöder. Först då stillas Dianas vrede.

Paralleller: Ämnet har varit populärt. Bl a har Francesco Xanto Avelli återgivit det ett flertal gånger. Han har framställt det på olika sätt, men inget överensstämmer med denna komposition. Den grafiska förlagan till kvinnogruppen har han emellertid använt både för detta ämne (Rackham 1940, nr 633) och andra.

Andra Urbino-framställningar av Diana och Actaeon: Francesco Xanto Avelli, tallrik 1533, lystermålad i Gubbio, Victoria and Albert Museum (Rackham 1940, nr 725), här står Diana och hennes tärnor till höger i en bassäng; Francesco Xanto Avelli, tallrik 1533, Victoria and Albert Museum (Rackham 1940, nr 633), samma komposition som föregående; två tallrikar lystermålade i Gubbio, 1532 och 1539, Louvren (Chompret 1949, nr 1007 och 1012 eller Giacomotti 1974, nr 898 och 902); här står kvinnorna till vänster, i en bassäng på den förra; en tallrik med groteskornamentik på brämet, Urbino 1580–1600 (Giacomotti 1974, nr 1098); tallrik 1540, lystermålad i Gubbio, Walters Art Gallery (von Erdberg-Ross 1952, nr 40), med kvinnorna i en vattensamling till vänster liksom på den andra i Louvren och Nationalmuseums exemplar. Jfr även nr 67.

4 LÅG SKÅL PÅ FOT (coppa)

NM 105 (KM 46, Dardel 49)

1540-talet

Form VI, diam 26,7 cm. Målad i blått, grönt, gult, brunorange, vitt och mörk blandfärg, men med markerad grön tonalitet.

Skålen spräckt.

I centrum ett bord med djurformade ben. Vid detta sitter en man med krona på huvudet. Han håller sin vänstra arm kring en kvinna, som gömmer ansiktet i ena handen. Den krönte mannen pekar på en kniv på bordet, där det också finns bröd, ett par små kannor, ytterligare en kniv, en pyramid och några runda föremål. Den krönte stirrar – uppenbarligen skrämd – på en ung man, som sitter vid bordet till vänster, till höger ytterligare en man. En kvinna kommer bärande på fat med mat och bakom henne en man med ett kärl på ryggen. Scenen är inramad av två valvbågar, som bärs upp till vänster av ett hus, i mitten och till höger av kraftiga pelare. I bakgrunden skymtar en stad. Föremålen på bordet har en närmast rituell karaktär. I den krönte mannens blick och hans gest mot en av knivarna finns kanske lösningen på vad bilden föreställer.

4 Dish on low foot. 1540s. NM 105.

Förlaga: En illustration till Vergilius Aeneid, ur den s k "Quos ego"-serien, graverad av Marcantonio Raimondi efter Rafael (Bartsch XIV, s 264, nr 352) kan ha tjänat som inspiration till arkitekturen och säkerligen till bordet.

Paralleller: Det iögonfallande bordet har använts flera gånger, t ex på en tallrik med Dido och Aeneas signerad F R i Victoria and Albert Museum (Rackham 1940, nr 795); en låg skål på fot i Louvren (Giacomotti 1974, nr 838) attribuerad till F R omkring 1530 med Jobs söner som inbjuder sina systrar till en fest och ett mindre fat i Konstindustrimuseet i Prag (Vydrova 1973, nr 50) med Damocles och Dionysos signerat av Francesco Xanto Avelli 1540. Om man utgår från att F R och Xanto var samme person stämmer det bra att han använt ett blad av Marcantonio Raimondi, något man vet att Xanto gärna gjorde.

5 FRAGMENT

CXV 693

1546

5 Fragment. 1546. CXV 693. Pyrrhus slays Polyxena.

Ett runt fragment, en botten, av ett större föremål. Mittfältet omges av en ring i relief och utanför denna en lätt böjd kant. Diam 8,2 cm. Målat i blått, smaragdgrönt, mörkt gult, en violett accent, något brunorange samt vitt och grått. På kanten (halva) målade blommor och delar av ett bandverk mot en bakgrund av en tät bladbård.

På undersidan ett uddmönster i gult och brunorange samt en inskrift och en signering i blått respektive grönt: De bokstavskombinationer (se bild) som står överst och är en signering kan utläsas som Francesco Urbino, vidare följer texten: *pirro ch damor te / a la uergine pulise / na p uedetta dal / padre suo. detto / Achille = d Ouidie / a lib XIII – 1546* (Pirro som ger döden åt jungfrun Polyxena som hämnd för sin fader kallad Achilles hos Ovidius i XIII boken 1546).

Scenen i mitten föreställer Polyxena, knäböjande i gördlad klädnad. Hon hålls från vänster av Neoptolemos, klädd i brynja, kort skört och plymförsedd hjälm. Från höger kommer Polyxenas mor Hekuba, likaledes i gördlad klädnad, med ett dok över huvudet. Bakom dessa figurer soldater och längst bort, i centrum, ett rundat arkitekturparti.

Ämnet: I Ovidius Metamorfoser XIII:441 och följande berättas om hur Achilles steg upp från de döda och befallde att Polyxena skulle offras för att han skulle få frid. Polyxena var dotter till Priamos av Troja och Hekuba. Neoptolemos, Achilles son, genomborrade henne med sitt svärd och hon "behöll sitt uttryck av oförfärat mod till slutet".

Pirro är en italiensk form för Neoptolemos andra namn, Pyrrhos, som han fick därför att hans far Achilles, då han föddes, var gömd i Lykomedes harem under kvinnonamnet Pyrrha.

Paralleller: I sin katalog över samlingen i Victoria and Albert Museum tar Rackham upp detta fragment (Rackham 1940, s 284). Han skriver dock att det är målat huvudsakligen i grisaille. Tillsammans med ett fat i British Museum är fragmentet Rackhams utgångspunkt för attribueringen av ett tiotal föremål till Francesco Durantino i Urbino.

Publicerad: Falke 1871, s 18, nr 2.

II

Den Guido från Castel Durante, som vid 1520-talets mitt slår sig ner i Urbino, går först under namnet Durantino men kallas sedan Fontana, det namn som sönerna Orazio och Camillo och sonsonen Flaminio är kända under. Camillo dör 1589, Orazio hade dött 1571 och Flaminio är på 1570-talet känd från Florens.

Man kan alltså räkna med en ungefär 65-årig historia för Fontana-verkstaden. Förutom signerade pjäser av familjemedlemmarna finns ett stort antal verk av icke kända målare och följaktligen stora stilvariationer. Den långa tidrymden gör också att man knappast kan räkna med en enhetlig framtoning. De pjäser som här förts samman representerar något av den stora variationen, men går inte längre tillbaka än 1550. De i föregående sammanfattning nämnda karakteristiska dragen för övergången till den andra perioden stämmer väl in; de många små figurerna, stadslandskapen och annan utfyllnad såsom träd och grenar. Små mer eller mindre "molnlika" stenar på marken i förgrunden och vatten framför stadsbildningen i bakgrunden kan också sägas vara kännetecknande.

Som typiska för Fontana-verkstadens produktion och relevanta som jämförelsematerial i det här sammanhanget kan man anföra ett fat i Kunstgewerbemuseum i Berlin, 1560–70, med en framställning av torkan i Egypten (Hausmann 1972, nr 214) och ett fat i Victoria and Albert Museum, 1565–70, med Mucius Scaevola (Rackham 1940, nr 832).

The Guido from Castel Durante who settled in Urbino in the mid-1520s was known at first as Durantino but came to be called Fontana, as were his sons Orazio and Camillo and his grandson Flaminio. Camillo died in 1589, Orazio had died earlier, in 1571, and Flaminio was active in Florence in the 1570s. The Fontana workshop can accordingly be said to have lasted about 65 years.

The pieces assembled in this group represent a wealth of variation but none of them is earlier than 1550. The characteristic features of the transition to the second period, mentioned in connection with group I, are evident here.

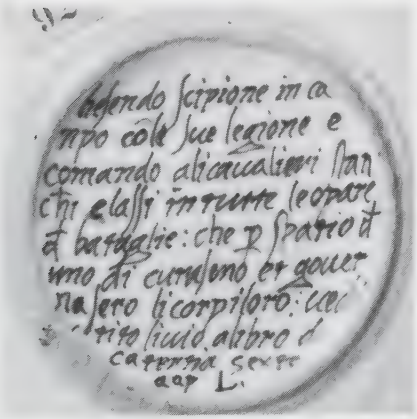
Typical examples of Fontana work that are relevant for comparison in this context are a dish in the Berlin Kunstgewerbemuseum from 1560–70 representing the Drought in Egypt (Hausmann 1972, no. 214) and a dish in the Victoria and Albert Museum from 1565–70, with Mucius Scaevola (Rackham 1940, no. 832).

6 TALLRIK

NM 92 (KM, Dardel 37)

1500-talets mitt

6 Plate. Mid 16th c. NM 92. Scipio in Cartagena.



Form IX, diam 29,5 cm. Målad i blått, smaragdgrönt, ljust olivgrönt, relativt mörkt gult, orangebrunt, svart och benvitt. På undersidan fem koncentriska, mörkt gula cirklar och en inskrift i blått: *hesendo scipione in canpo côle sue legione e comando a li caualieri anche classi in tutte le opare et bataglie: che p spatio et uno di curasero et gouernasero li corpi loro: vedi tito liuio a libro decatertia sexte cap L* (Scipio befann sig i lägret med sina legioner och anförde ryttarna och även marinsoldaterna i alla slags manövrar: så vårdade och skötte de sina kroppar hela dagarna: se Titus Livius i tredje dekadens sjätte bok, femtionde kapitlet).

Brämet kompletterat.

I centrum ett tält i vars öppning Scipio sitter. I förgrunden soldater. Till vänster kommer två soldater ridande på ljusa hästar, den ene håller en fana med en örn. Till höger ytterligare tre tält och mängder av soldater. Bakom det centrala tältet står ett träd, och bortom detta skymtar en stad.

Ämnet: På det angivna stället, Livius XXXVI, kapitel 50 finns inget att ta fasta på, men däremot i 51:a kapitlet, där det berättas just om hur Scipio använde de dagar han tillbringade i Kartagena för övningar, vila och vapenvård i regelbunden följd (Tervarent 1957, s 135).

Paralleller: En tallrik från Fontana-verkstaden, 1540–50 med en scen ur Scipios historia i Kunstgewerbemuseum i Berlin (Hausmann 1972, nr 211) och en tallrik från Urbino, möjligen Fontana-verkstaden, 1500-talets tredje fjärdedel i Wallace Collection (Norman 1976, C106). En liknande uppbyggnad av scenen finns på ett trepassformat kylfat i Florens (Conti 1971, nr 8); huvudpersonen föreställer dock enligt inskriften Hannibal.

Publicerad: Tervarent 1957, s 135–136.

7 TALLRIK

NM 152 (KM, Dardel 96)

1500-talets tredje fjärdedel

Form X, diam 22,8 cm. Målad i blått, grönt, litet gult, orangebrunt, något brunviolett samt svart och vitt. På undersidan tre koncentriska cirklar i mörkt gult och en inskrift i mörkt grönt: *Netuno Mutato in Cauallo* (Neptunus förvandlad till häst).

Tallriken spräckt, en bit kompletterad.

Scenen utspelas på en strand med vatten och motstående strand med hus och höjder i bakgrunden. Upptill en molnkrans där Saturnus vitskäggig ses med en lie i handen, (en bit är bortfallen här). På stranden sitter Filyra; framför henne – med frambenen på hennes lår – står Saturnus i skepnad av en häst. Till höger Amor eller en amorin med en lie behängd med en slöja. På stranden en klippformation, några träd och gräsbevuxna låga kullar.

7 Plate. Third quarter of 16th c. NM 152. Saturn and Philyra (not Neptune pace the inscription).

Förlaga: En gravyr av Jacopo Caraglio, efter Rosso Fiorentino, Saturnus och Filyra (Bartsch XV, s 76, nr 23).

Ämnet: Uppenbarligen rör det sig om ett gudomligt kärleksäventyr. Men av de två liarna att döma är det knappast Neptunus det handlar om. Det bör i stället röra sig om Saturnus, som karakteriseras av lien eller skäran och som här förvandlad till häst förenar sig med Filyra. Den som med Filyra, i form av en häst, alstrade Cheiron – kentauren – var, som det vanligen berättas, Kronos, som den italiske guden Saturnus identifieras med (Ovidius Metamorfoser VI:126).

Paralleller: En tallrik från Urbino i Museo Nazionale i Florens, daterad 1543 "Saturno in Cauallo" (Conti 1971, nr 32) och ytterligare en i Victoria and Albert Museum 1540–45 med samma ämne (Rackham 1940, nr 855).

Publicerad: Tervarent 1957, s 139.

8 FAT

NM 93 (KM 32, Dardel 38)

1500-talets tredje fjärdedel

8 Dish. Third quarter of 16th c. NM 93. Neptune and Bisaltis (not Jupiter, pace the inscription).

Form IV, diam 31,6 cm. Målad i blått, mycket litet violett, grönt, grönt blandat med gult, gult, brunorange, gråsvart och vitt. Relativt saftiga, klara färger. På undersidan fyra koncentriska cirklar i mörkt gult och en inskrift i grönt: *Gioue Mutato in montone* (Jupiter förvandlad till bagge).

I mitten sitter Neptunus och Bisaltis omfamnande varandra. Till vänster en bortilande bock med en kvinna på ryggen. Det är, i ett simultant skeende, Neptunus förvandlad till vädur, som för bort Bisaltis. Till höger Amor med pilbåge i handen. Bakom paret en klippformation med träd, i bakgrunden vatten och längst bort en stad. I förgrunden grästuvor och några små stenar.

Inskriften i botten säger att det skulle vara Jupiter, men Tervarent (a a 1957, s 143) har påpektat att det uppenbarligen rör sig om Neptunus, som i skepnad av en vädur lurar sig på Bisaltis (Ovidius Metamorfoser VI:117). Neptunus äventyr följer omedelbart efter Jupiters, övergången har inte observerats och så har sammanblandningen skett.

Publicerad: Tervarent 1957, s 143.

9 FAT

NM 90 (KM 50, Dardel 35)

1500-talets tredje fjärdedel

Form IV, diam 32 cm. Målad i blått, smaragdgrönt, gulgrönt, gult (huvudsakligen mörkt), orangebrunt, knappt märkbart violett samt svart och vitt. På undersidan fyra koncentriska gula cirklar och en inskrift i olivgrönt: *Perillo.*

Något nedanför mitten står en tjur på en platta, under honom brinner en eld. Till vänster ligger Perillus på knä med nedböjd kropp. Några män står bredvid honom och en av dem pekar in mot tjurens bakdel. Till höger sitter Phalaris, bredvid honom ytterligare två män i krigsmundering. I mellan- och bakgrunden delar av arkitektur, en valvöppning med en skara män och längre bort hus, torn, litet vatten och längst i fjärran en motsatt strand. I förgrunden några låga gräsbevuxna stenformationer.

9 Dish. Third quarter of 16th c. NM 90. Perillos to be burnt alive in the brazen bull invented by him for Phalaris in Agrigentum.

Ämnet: Phalaris, den tyranniske härskaren i Agrigentum på Sicilien, (omkring 570–554 f Kr) har blivit känd för sin grymhet. Hans metod att förgöra sina offer var att stänga in dem i en tjur av koppar, låta tända på en eld under den och avnjuta hur offrets skrik imiterade det levande djurets läte. Konstruktören hette Perillus och han blev även det första offret. Sensmoralen var att uppfinnaren till det onda skulle själv förgöras av det. Detta finns berättat i Ovidius, Ars amandi, Första boken, vers 651–654.

Publicerad: Tervarent 1957, s 135.

10 SKÅL PÅ FOT (crespina)

CXV 692

1500-talets tredje fjärdedel

10 Dish. Third quarter of 16th c. CXV 692. Tobias and the fish.

Bernard Salomon, Illustration for the Book of Tobit (Apochrypha).

Skål på fot med vågigt bräm med vulster och fördjupning med konkava fördjupningar mellan åsar. H 8 cm, diam 29,7 cm. Målad i blått, grönt, gult, en accent av violett, brunorange, vitt och brunsvart. Undersidan saknar koncentriska gula cirklar men har några turkosfärgade fläckar.

Tallriken spräckt.

I centrum Tobias, som grenslar en fisk. Till vänster om honom står ängeln Rafael med en stav i handen, klädd i fotsid uppskörtad klädnad. Vid dennes sida en hund. Bakom dem och till vänster klippformationer med träd. I förgrunden ett vågigt hav.

Färgskalan är relativt kraftig, ytan är glänsande. Figurteckningen hör inte samman med någon av de övriga pjäserna, men skålen bör nog ändå närmast räknas in i Fontana-verkstadens produktion. Sättet att använda klippformationerna och träd eller grenar som växer ut från dessa är ett kännetecken för verkstadens produktion.

Förlaga: En illustration till bibeln av Bernard Salomon (a a).

Ämnet: I Tobits bok (en av de apokryfiska böckerna) 6:1–10 berättas om hur Tobits son Tobias tillsammans med ängeln Rafael begav sig åstad till Medien. När de kom till floden Tigris och Tobias skulle bada, sköt en stor fisk upp ur vattnet och ville uppsluka honom. Men ängeln sade åt honom att kasta upp fisken och skära upp den. Han skulle också ta ur hjärta, lever och galla och spara dessa. Resten åt de upp. Gallan skulle användes för att bota Tobit, som fått vita fläckar i ögonen, sedan fåglar spillt varm träck i ögonen på honom.

Publicerad: Falke 1871, nr 15, s 19.

11 FAT

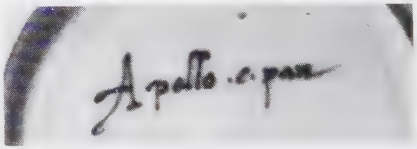
NM 87 (KM 51, Dardel 32)

1560-talets slut eller 1570-talet

Form IV, diam 32 cm. Målat i blått, gulgrönt, smaragdgrönt, gult, accenter av brunviolett, skuggningar i brunorange och vitt samt något gråsvart. På undersidan fyra koncentriska cirklar i mörkt gult och en inskrift i grönt: *Apollo . e. pan* (Apollo och Pan).

I mitten Apollo med lagerkrans, kort tunika och mantel över axlarna samt en fiol i handen. Till vänster står en satyr, med en panflöjt i handen, vänd mot en sittande äldre, vitskäggig man, kung Midas, med krona och fotsid klädnad; till höger sitter en krönt Pan med en panflöjt i handen och bredvid honom bergsguden Tmolus, som pekar mot ett vatten och en stad i bakgrunden. Till vänster och höger klippor och träd, i förgrunden gräs och stenar.

11 Dish. Late 1560s or 1570s. NM 87. Apollo and Pan.



Ämnet: I Ovidius Metamorfoser XI: 146–194 berättas om hur Pan en gång, när han spelade på sin flöjt, talade nedsättande om Apollos musik och om hur detta ledde till en tävlan mellan de två. Pan spelade först, Apollo därefter. Domare var Tmolus, som dömde Apollo som segrare. Alla tyckte att det var ett riktigt domslut utom Midas, som råkade vara i trakten. Apollo gav honom då åsneöron. Midas bevarade detta som en skamlig hemlighet och svepte huvudet i en turban. Slaven, som klippte hans hår, kunde inte bära hemligheten utan grävde en grop och viskade i denna. Viskande vass växte upp och spred historien. Om panflöjten eller herdeflöjten se nr 13 och nr 72.

Paralleller: En skål, crespina, från Urbino, 1500-talets andra hälft, nu i Cluny-museet, har samma komposition (Giacomotti 1974, nr 1056). Samma komposition har också en tallrik från Caffagiolo, 1545–50 i Victoria and Albert Museum (Rackham 1940, nr 942).

12 FAT

NM 86 (KM 44, Dardel 31)

1560-talets slut eller 1570-talet

12 Dish. Late 1560s or 1570s. NM 86. Venus and Vulcan (not Mars, pace the inscripition).

Form IV, diam 31 cm. Målat i blått, olivgrönt, dämpat smaragdgrönt, litet mörkt samt ljusare gult, accenter av violett samt skuggningar i rostbrunt och vitt. På undersidan fyra koncentriska cirklar i mörkt gult och en inskrift i grönt: *Vener e marte* (Venus och Mars).

Fatet spräckt.

I centrum står Venus och vänd mot henne Vulcanus. Hon har en pil i ena handen, han håller en hammare och en tång, mellan dem ett städ. Bakom detta och vid Vulcanus andra sida står två amoriner. Till vänster några träd, till höger ett hörn av en hög murad byggnad med två svarta gluggar. I bakgrunden vatten och en stad. Kring figurerna stenar och gräs.

Mannen är Vulcanus och ej, som inskriften säger, Mars. Visserligen är han framställd som en ståtlig man, men han står vid sitt städ och är dessutom ganska gammal, vilket visar att det är Venus make Vulcanus. Inskrifterna är ofta inte korrekta och ämnena missuppfattade eller hopblandade. Stavning, språk och grammatik lämnar också många gånger mycket övrigt att önska.

Paralleller: Samma ämne, men i helt annan form, finns på nr 2, nr 56 och 75.

13 FAT

NM 94 (KM 48, Dardel 39)

1560-talets slut eller 1570-talet

Form IV, diam 31,3 cm. Målat i gulgrönt, smaragdgrönt, gult, accenter av brunviolett, skuggningar i brunorange samt vitt och något gråsvart. På undersidan fyra koncentriska cirklar i mörkt gult och en inskrift i grönt: *Seringa mutata in cana* (Syrinx förvandlad till vass).

Till vänster sitter flodguden Ladon, bredvid honom en najad. Något till höger om mitten står Pan med bockben och horn. Han omfamnar Syrinx, som börjat förvandlas till vass. Hennes överkropp är fortfarande mänsklig, men underliv och ben har övergått till växtform och från huvudet växer vasspipor. Figurerna är placerade i ett vattenlandskap med gräs och stenar. Till vänster och till höger klippor med träd, i bakgrunden en stad.

Förlaga: Syrinx och Pan stämmer relativt väl överens med den framställning som Bernard Salomon gjort till Ovidius Metamorfoser (a a). Särskilt den påfallande enkla framställningen av Syrinx ansikte verkar vara direkt hämtad från denna förlaga.

Ämnet: I Ovidius Metamorfoser I:568–750 berättas om Io och Argus (jfr nr 72) och i samband med dem om Syrinx, som förvandlades till vass. Denna förvandlingssaga förklarar hur Pans flöjt "Syrinx" kom till. Den dygderika nymfen Syrinx, kysk och med gördlad mantel liksom Diana, förföljdes av Pan. Hon flydde då till floden Ladon och bad sina systrar najaderna att förvandla henne till vass för att undkomma förföljaren. De uppfyllde hennes önskan och Pan fann sig stå med en knippa vassrör i famnen. Han hörde då ljuvliga toner och fogade med vax samman en flöjt av vassrör i olika längder.

Paralleller: I Victoria and Albert Museum finns två skildringar av samma ämne: en från Fontana-verkstaden (Rackham 1940, nr 825) och en från Patanazzi-verkstaden (Rackham 1940, nr 895) dock gjorda efter helt andra förebilder.

13 Dish. Late 1560s or 1570s. NM 94. Syrinx changed into a reed.

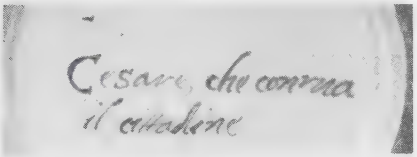
14 FAT

NM 76 (KM 753, Dardel 21)

1560-talets slut eller 1570-talet

Form VIII, diam 45 cm. Målad i blått, grönt, gult, orangebrunt, brunviolett samt svart och vitt. På undersidan nio koncentriska gula cirklar och en inskrift i mörkt blått: *Cesare che con(se)rua il cittadine* (Caesar som skyddade stadsborna).

14 Dish. Late 1560s or 1570s. NM 76. Caesar's clemency after the battle of Pharsalus.



I centrum står en soldat med höjt svärd. Till höger om honom en beriden soldat med bakbundna händer och ytterligare två soldater, vilka vädjande ser mot Caesar som kommer ridande från vänster. I förgrunden vatten och en strandkant med grästuvor, i bakgrunden havet och en stad på en klippa omgiven av en ringmur. Också ett tältläger skymtar och en mängd små figurer.

Ämnet: Händelsen i Caesars historia bör vara när han efter slaget vid Farsalus visade samma nåd mot ädlingar och det enkla folket som hade hjälpt Pompejus. Han förlät dem allt, i betraktande av att han knappast hade några relationer till någon eller nästan ingen av dem, medan hans motståndare hade överöst dem med förmåner. Fritt efter Dio Cassius Romerska historia XLI:62 (Tervarent 1957, s 134).

Paralleller: Ämnet ur Caesars historia gör att man sätter fatet i samband med den servis, som Guiobaldo II lät göra till kung Filip II i Spanien 1560–1562 (se s 73). Gere har i sin artikel om Taddeo Zuccaro (a a) publicerat ett liknande fat i Museo Nazionale i Florens, vars förlaga han på stilistiska grunder attribuerar till Taddeo Zuccaro. Där finns till yttermera visso tre fat med samma motiv och liknande inskrifter (Conti 1971, nr 5, 34 och 49). Conti betecknar alla som ur Guidobaldo II:s servis och hänför dem till Orazio Fontanas verkstad 1565–71. Dessa tre skiljer sig från Nationalmuseums exemplar genom att de har markerade bräm med groteskornamentik. Diametern på faten är 45, 42 och 43 cm, vilket gör att själva scenen är något mindre. Groteskornamentiken är varierande. På nr 49 av den typ med putti, som återfinns på Nationalmuseums stora fat med plastisk dekor (nr 27) och ännu närmare på motsvarande avlånga fat i Louvren (Giacomotti 1974, nr 1800), som av Giacomotti dateras till 1500-talets slut Urbino (vilket verkar rimligt) eller till Nevers 1600-talets början.

Nationalmuseums fat ligger knappast närmare den ursprungliga Caesar-servisen än exemplaren i Bargello, liksom de är det säkert ett vidareutnyttjande av en god förlaga.

Publicerat: Tervarent 1957, s 134.

15 FAT

NM 71 (KM 754, Dardel 16)

1570-talet

Form VIII, diam 45 cm. Målat i blått, två toner grönt, gult, inslag av violett, brunorange samt svart och vitt.

På undersidan koncentriska gula cirklar och en inskrift i blått: *Con gratia gravita col ordimento' Apre Giusep d sogn'il gran mistero* (Josef uppdagar med artighet, värdighet och skarpsinne (?) drömmens stora hemlighet).

Till höger, under en baldakin, sitter Farao med spira i ena handen, vid hans sida står män i fotsida kläder. Till vänster, längst fram i en grupp av män, står Josef med framsträckta händer, vänd mot Farao. I centrum ses nötboskap på en plattform, bakom dem ett landskap med kullar, vatten och längst bort på andra stranden en stad. Bland kullarna står två sädesskylar. I förgrunden stenformationer, litet gräs och tuvor.

15 Dish. 1570s. NM 71. Joseph interprets a dream to Pharaoh.

Bernard Salomon, Illustration for Genesis.

Figurerna är ganska långsmala, men detta behöver varken betyda ett franskt ursprung eller ett "degenererat" teckningssätt. (Franska forskare, t ex Robert Boulay, tenderar att hänföra ett oproportionerligt stort antal majolikaföremål till Frankrike). De tidiga något kortare, rundare och mera vältecknade figurer, som är karakteristiska för Fontana-verkstadens tidiga produktion har förändrats på 1570-talet, då detta fat bör vara gjort. Betydelsefull är också anslutningen till förlagan, som karakteriseras av manieristiskt långsmala figurer.

Förlaga: Bilden som använts till förlaga är en av de illustrationer Bernard Salomon gjort till Gamla Testamentet (a a).

Ämnet: Händelsen finns berättad i 1 Mosebok 41:17–36. Josef uttyder för Farao en dröm som denne har haft. Sju magra kor som äter upp sju feta kor, och sju fulla ax som uppslukas av sju förtorkade, skulle enligt Josef betyda att Gud bestämt att sju hungerår skulle komma efter sju år av ymnighet. Josef föreslog att man skulle samla i ladorna under de första sju åren för att ha förråd till de kommande sju magra åren.

Paralleller: På ett praktfat, en "vassoio", i Museo Nazionale i Florens (Conti 1971, nr 21) har samma förlaga använts.

16 FAT

NM 77 (KM 75 (?), Dardel 22)

1570-talet

Form VIII, diam 45,5 cm. Målat i blått, smaragdgrönt, gulgrönt, gult, något brunviolett, brunorange samt svart och vitt. På undersidan nio koncentriska gula cirklar och en inskrift i mörkt blått: *LEVIT IX Qui vedi molti sacrifici retti holocausto puro, immaculato: EP* (Leviticus eller Levitboken, vilket betyder prästboken, är 3 Mosebok. Här ser du många rätta offer, rent fläckfritt brännoffer).

I centrum brinner en eld på ett altarbord. Tre killingar skymtar mellan lågorna. Röken stiger mot himlen, varifrån Gud liggande i en molnkrans betraktar scenen. Han är klädd i fotsid dräkt och mitra, men barfota. På vardera sidan om elden ses knäfallande människor. Längst till vänster står Moses och Aron. Scenen utspelas på mark med gräskullar och låga stenformationer. I förgrunden till höger litet vatten. Till vänster och till höger i bakgrunden tält, längst bort en blånande silhuett och vatten.

Figurerna är något spretiga, men väl tecknade, vilket pekar mot att fatet skulle vara en sen Fontana-produktion.

Förlaga: En av Bernard Salomons illustrationer till Gamla Testamentet (a a).

Ämnet: I 3 Mosebok 9:23–24 berättas om hur Moses och Aron offrar djur till Herren, som låter sig ses i skyn.

16 Dish. 1570s. NM 77. Moses and Aaron sacrifice to the Lord.

Bernard Salomon, Illustration for Leviticus.

17 FAT

NM 74 (KM 755, Dardel 19)

1570–80-talet

17 Dish. 1570s–1580s. NM 74. King Zedekiah fettered in front of the king of Babylon in Riblah.

Bernard Salomon, Illustration for the Second Book of Kings.

Form VIII, diam 45,5 cm. Målat i blått, litet grönt, gult, accenter av brunviolett, orangebrunt samt svart och vitt. På undersidan nio koncentriska gula cirklar och en inskrift i blått: *Sedechia Re prigion enchatenato Si trova innanzi al're dj Babilonia.* Om man läser prigion som prigioniero och enchatenato som incatenato blir textlydelsen: Kung Sidkia stod som fjättrad fånge inför kungen av Babylon.

Till vänster, under en baldakin, sitter Nebukadnessar med spira i handen på en plattform. Bredvid honom står ett par män i fotsida klädnader och snett nedanför en man i hjälm och harnesk. Från höger kommer en skara soldater med kung Sidkia, som har bakbundna händer och en kedja kring ena foten. Scenen utspelas på ett golv med plattor. I bakgrunden i mitten en stad och blånande höjder, till höger hörnet av en byggnad i huggsten och längre bort en rundbyggnad.

Figurerna är långsmala, vilket man kan se som ett nära kopierande av förlagan (jfr nr 15).

Förlaga: En av Bernard Salomons illustrationer till Gamla Testamentet (a a). Rubriken i den franska upplagan är IIII. Rois XXV. Tjugofemte kapitlet stämmer, men inte IIII (fjärde) Konungaboken, enligt den nu vedertagna indelningen.

Ämnet: Ämnet är hämtat från 2 Konungaboken 25:6–7 "Och de grepo konungen och förde honom till den babyloniske konungen i Ribla; där höll man rannsakning och dom med honom". Den gripne konungen är Sidkia, vilken avföll från Nebukadnessar, som då kom och belägrade Jerusalem. Efter en lång belägring föll staden och kaldéerna förföljde Sidkia, som flydde övergiven av sin här för att, som det står i vers 6, föras inför Nebukadnessar (den babyloniske konungen i Ribla).

Publicerat: Gyllensvärd 1954, s 19.

III

När Orazio Fontana 1565 återvände till Urbino öppnade han egen verkstad. Karakteristiskt för produktionen är groteskornamentiken, och i samklang med denna rikt reliefdekorerade kärl. Här har några av samlingens praktfullaste pjäser förts samman; två kylfat, tre pilgrimsflaskor och en vas. Kylfaten bör vara de äldsta och kan dateras till det sena 1560-talet eller 1570-talets början. Orazio dör 1571, men de behöver inte vara gjorda av honom själv. Pilgrimsflaskorna nr 20–22 och vasen nr 23 har samma typ av figurer eller en vidareutveckling av den typ av figurer som är typiska för Fontana-verkstaden från 1500-talets mitt.

Signerad i Orazio Fontanas verkstad är uttryckligen en vas i British Museum med inskriften FATE IN BOTTEGA DE ORATIO FONTANA (M L Solon, A history and description of Italian maiolica. London 1907, fig 40). Rackham (a a 1940) attribuerar nio pjäser till samma hand som vasen i British Museum (nr 831–839), och daterar dem till det sena 1560-talet eller omkring 1570. Att attribuera någon av Nationalmuseums pjäser till samme målare är vanskligt. Av Orazio själv signerade saker finns inga senare än 1540-talet. Verkstadsarbetenas allmänna karaktär är densamma som föregående grupps, d v s sena Fontana-arbeten. Det som är speciellt för denna grupp är som ovan nämnts groteskornamentiken och den rika plastiska dekoren.

On his return to Urbino in 1565, Orazio Fontana set up an independent workshop whose characteristics are the grotesques and, harmonizing with this, a profuse decoration in relief. Some of the most magnificent pieces in the collection belong to this group: two cisterns, three pilgrim's bottles and a vase.

An example of signed pieces from Orazio Fontana's workshop is a vase in the British Museum inscribed FATE IN BOTTEGA DE ORATIO FONTANA (M. L. Solon, *A history and description of Italian majolica*. London 1907, Fig. 40). Moreover, Rackham (1940) attributes nine pieces (Nos. 831–839) to the same hand as the British Museum's vase and dates them to the late 1560s or around 1570. It would be hazardous, however, to assign any of the Nationalmuseum's pieces to this painter.

18 KYLFAT (grande bacile circolare per rinfrescatoio)

NM 66 (KM 851, Dardel 11)

1560-talets slut eller 1570-talets början

På en trepassformad fot står, uppburen av ett ben, en låg vid skål. Strax nedanför mitten löper en smal vulst, ovanför denna vidgar sig skålen lätt mot mynningskanten, som är något nedvikt. Skålen vilar dessutom på tre lejonfötter placerade på de utskjutande trepassuddarna. Fötterna fortsätter i med akantuslöv klädda bågar, som avslutas av lejonhuvuden, vilka stöder mynningskanten. Mellan dessa lejonhuvuden sitter ytterligare tre lejonmaskaroner som håller ändarna av blomster- och fruktgirlander, vars tjockaste del löper under de bågar som fortsätter i lejonfötterna. H 33 cm, diam 54 cm. Målat i blått, två toner grönt, gult, orangebrunt samt något svart mot vit botten. Enstaka inslag av violett i scenen inuti.

Stötskador på lejonen, foten spräckt och lagad.

På den breda frisen mellan mynningskanten och mittvuls-

18 Cistern. Late 1560s or early 1570s. NM 66. Gladiators in combat.

ten på skålen leker grupper med putti; två rider på ett lejon, tre har en jordglob och en båge, två syns tillsammans med en satyr med en treudd och tre musicerar. Bottenplattan är målad som ett krusigt hav. Inuti skålen en scen, för övrigt grotesker. Dessa är i förhållande till motsvarande dekoration på följande kylfat (nr 19) något större och spretigare. Fåglar, trofégrupper och huvudsakligen manliga individer samt hybrida väsen dominerar. På brämets insida omger de fyra medaljonger, målade i en färg mot blått eller grönt. Scenen inuti föreställer en lätt gräsbevuxen mark, där tio nakna män med hjälm, sköld och svärd strider. Bakom dem ett plank och ovanför detta åskådare och en stadssilhuett, en kvinna höjer sig över mängden.

Tolkningen av bilden inuti varierar. Ett förslag är att den skulle föreställa greker och trojaner, som strider utanför en palissad (Clifford–Mallet, Battista Franco as a designer for Maiolica. Burlington Magazine, juli 1976, s 406). Dessförinnan har den publicerats som en Gladiatorstrid (J A Gere, Taddeo Zuccaro as a designer for Maiolica. Burlington Magazine, juli 1963, s 309). Gere stöder sig på en stuckrelief ursprungligen från Palazzo Corboli i Urbino; den är en av fem och till två av de andra har han funnit teckningar av Taddeo Zuccaro, vilka skulle ha använts som förebilder av Brandani för stuckerna, men ursprungligen för majolika (de är runda i formatet). Clifford–Mallet betvivlar detta och pekar på att Gere skulle dragit sin slutsats bl a av att bilden i följande kylfat (nr 19) skulle vara efter en teckning av Zuccaro. Detta är dock en attribution som Gere gör utan stöd av någon teckning, vilket skulle kunna stödja Clifford–Mallets tvivel. De pekar också på att Brandani även använt Battista Franco som förlagetecknare och vill, utan stöd av någon teckning, men med ämnet som främsta indicium föra den ursprungliga förlagan till Battista Franco och den serie förlagor han gjorde för en servis med motiv ur trojanska kriget omkring 1545–51, senare upprepade i olika varianter. Ämnet skulle enligt dem snarare vara en strid mellan greker och trojaner än en gladiatorstrid. Man stred ju utanför Trojas murar – även om det här ser ut som ett plank – och den stående kvinnan skulle då vara Helena. Clifford–Mallet (a a) daterar kylfatet till omkr 1560–65.

I Albertina i Wien finns en teckning av Taddeos bror Federigo Zuccaro (Inv 644, aufst 12 275, Katalog över italienska teck-

Detaljer från brämets insida. Vad den övre scenen beträffar jfr kat nr 86.

Details from the upper frieze of the inside. Compare cat. nr 86 for the upper scene.

Anonymous engraver, after Raphael, Playing putti.

ningar, nr 275) kallad en gladiatorstrid. Den är tydligt en förlaga för majolika med närbesläktad komposition, men färre figurer, vilket skulle stödja Geres attribution till Zuccaro, men här skulle det då röra sig om den andre brodern. I och för sig är det inget som säger att det måste vara en gladiatorstrid, men tolkningen med greker och trojaner är helt beroende på att förlagan skulle vara en teckning av Battista Franco, gjord för en servis med en bestämd ämneskrets. Den troligaste tolkningen är trots allt att det rör sig om en gladiatorstrid. Det finns något av stridsstämning i bilden, men också en antydan om uppvisning och åskådare.

Federigo Zuccaro, Gladiators in combat. Albertina, Vienna.

Förlagor: Se ovan för huvudscenen. De lekande putti, som omger fatet på utsidan, har vissa delvis starka likheter med figurerna på två blad gjorda av en anonym gravör efter Rafael (Bartsch XV, s 209, nr 36 och s 210, nr 37). Lejonen, musicerandet, den allmänna andan stämmer helt även om det är svårt att figur för figur jämföra gravyrerna och majolikapjäsen.

Groteskerna är av en typ som Rafael skapade för Vatikanens loggior. Ett närliggande majolikaexempel är ett fat i Victoria and Albert Museum (Rackham 1940, nr 846) från Fontanaverkstaden, omkring 1560–70.

Paralleller: I Museo Nazionale i Florens finns två kylfat (Conti 1971, nr 3 och 9) av exakt samma typ. Måttet på diametern är något större, vilket också kan bero på att man tagit med de utstickande lejonhuvudena. Båda har, enligt Conti, mittbilder efter Taddeo Zuccaro, förmodligen tagna efter den spanska ser-

visens bilder, d v s den som gjordes färdig 1562 och hade bilder ur Julius Caesars historia. Båda kommer ur "servito di Guidobaldo II" och tillskrivs Orazio Fontana 1565–71. I British Museum finns ytterligare ett kylfat, Urbino 1550–60, dateringen tycks något tidig, (Waddesdon bequest nr 60) samt i Metropolitan Museum (se nr 19). Scenen inuti kylfatet finns dels på en tallrik i Galleria Estense i Modena (2013), dels på ett fat i Birmingham City Museum and Art Gallery (7486) (Clifford–Mallet a a). Det förra är gjort 1559, eventuellt 1589 (otydlig inskrift), det senare omkring 1580 i Pantanazzi-verkstaden.

Publicerat: Gyllensvärd 1954, s 17.

19 KYLFAT (grande bacile circolare per rinfrescatoio)

NM 67 (KM 852, Dardel 12)

1560-talets slut eller 1570-talets början

På en trepassformad fot står, uppburen av ett kort ben, en låg vid skål. Strax nedanför mitten löper en smal vulst, ovanför denna vidgar sig skålen lätt mot mynningskanten, som är något nedvikt. Skålen vilar dessutom på tre lejonfötter, placerade på de utskjutande trepassuddarna. Fötterna fortsätter i med akantuslöv klädda bågar, som avslutas av lejonhuvuden, vilka stöder mynningskanten. Mellan dessa lejonhuvuden sitter ytterligare tre lejonmaskaroner som håller ändarna av blomster- och fruktgirlander, vars tjockaste del löper under de bågar som fortsätter i lejonfötterna. H 33 cm, diam 53 cm. Målat i blått, grönt, gult, brunorange samt något svart mot vit botten. På scenen inuti skålen lätta inslag av brunviolett.

Glasyrskador på brämet, stötskador på foten och lejonen. Skålen spräckt.

På den breda frisen mellan mynningskanten och vulsten på skålen leker grupper om tre putti med lejon, på ett ställe en

19 Cistern. Late 1560s or early 1570s. NM 67. Probably Ceasar defeating Scipio and king Juba from Numidia at Thapsus.

hund. Bottenplattan är målad som ett krusigt hav, lejonhuvudena och blomstergirlanderna i "naturliga" färger. Förutom en scen inuti skålen täcks ytorna av ganska spretiga grotesker med små medaljonger, halva kvinnofigurer, ymnighetshorn, men också hundar, sfinxer, sniglar, fjärilar och fåglar.

Bildscenen föreställer i centrum en störtad elefant med en bärstol på ryggen, bakom denna, till vänster, ytterligare en elefant och ett par hästar. Också på den högra sidan syns ett par hästar. För övrigt ett virrvarr av stridande och hästar bland vilka fältttecknen avtecknar sig mot himlen.

Groteskerna är av samma typ som på föregående nummer liksom putti, varför också förlagorna för dessa kan jämföras.

Vad själva huvudscenen beträffar har ingen förlaga återfunnits i gravyr, inte heller någon teckning. Ett lockande antagande blir att den förlaga som med säkerhet måste ha funnits hänger samman med den servis som gjordes för Guidobaldo II med motiv ur Caesars historia (jfr paralleller föreg nr). Den färgstarka och livliga scenen skulle då föreställa slaget vid Thapsus där Caesar besegrade den republikanska armén under M Scipio och kung Juba från Numidien. Till Caesars motståndare hörde nämligen den gången också en rad elefanter, som ju på denna bild ses ligga fallna.

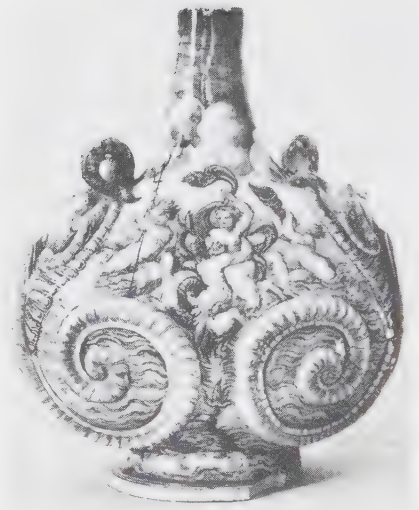
Paralleller: I Metropolitan Museum i New York finns en liknande vinkylare med samma bildscen (Metropolitan Museum Bulletin XXVII 1932, no 11, sektion II, s 62). Bilden attribueras i samband med denna som återgående på en teckning av Taddeo Zuccaro (Gere 1963). Se vidare föreg nr.

Publicerat: Darcel och Delange 1869, pl 92.

20 s k PILGRIMSFLASKA

NM 60 (KM 743, Dardel 5)

1560-talets slut eller 1570-talet



20 Pilgrim-bottle. Late 1560s or 1570s. NM 60. Sea centaur with woman, tritons and other marine inhabitants. Amphitrite or Galatea crowned by Cupid.

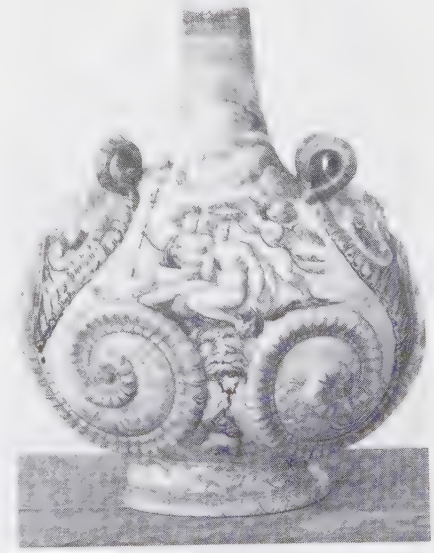
Rundbukig tillplattad flaskform med låg avsatt fot och kort avsmalnande hals. På vardera kortsidan en behornad maskaron. Från dessa utgår mot båda bredsidorna två stora voluter, som nästan helt täcker flaskans nedre parti. H 35 cm. Målad i blått, två toner grönt, gult, brunorange och vitt.

Foten är skadad och ett hörn på en maskaron avslaget. En propp och halsens överdel saknas.

På vardera bredsidan en figurframställning. Mot bakgrund av ett "småkrusigt" hav syns på ena sidan en sjökentaur lyfta en kvinna med ett virvlande draperi över huvudet. Till vänster en pojke med en treudd, till höger en triton som blåser i en stor snäcka.

På andra bredsidan, mot samma bakgrund, Amfitrite eller Galatea som kröns av Amor. Till vänster därom sitter en skäggslös Neptunus (?) med en treudd i handen. Mellan voluterna ett groteskt huvud; det är huvudet på den delfin på vilken figurerna sitter. Därunder sticker överkroppen av en mera typisk Neptunus upp. På kortsidorna i det vågiga blå vattnet, på var sida, en delfin med groteskt huvud.

Beteckningen pilgrimsflaska syftar på en torkad kalebass i vilken pilgrimerna förde med sig dricksvatten på sina färder. Inom konsthantverket finner man den i olika material, i glas med silvermontering, i silver och i keramik. Formen är alltid tillplattat rund eller päronformad, på skuldrorna sitter någon form av öglor, som håller eller skall hålla ett band eller en kedja, i vilken flaskan ursprungligen bars. På exemplar i silver kan en kejda vara fäst i en propp och sedan löpa genom öglorna på skuldrorna. På majolikaexemplaren i denna samling kan man inte avgöra om någon upphängningsanordning funnits i proppen, då denna saknas på alla exemplaren utom ett och detta saknar den översta delen av proppen. I foten finns däremot hål på varje smalsida av flaskan. De är ursprungliga, gjorda före bränningen och till formen rektangulära.



Benämningen "fiasca schiacciata" (tillplattad flaska) används t ex av Giacomotti med det förklarande tillägget "gourde plate". Gourde betyder egentligen fältflaska och kalebass och här är man tillbaka vid benämningen pilgrimsflaska eller "fiasca da pellegrino".

I den italienska 1500-talsmajolikan finns det två typer av pilgrimsflaska, båda har samma grundform – rundbukig tillplattad med låg fot och uppåt avsmalnande hals och skruvpropp samt på skuldrorna någon typ av öglor.

Den första typen har slät behållare och öglorna är utformade av grenar eller som horn på maskaroner. Den tidigaste formen tycks vara den med grenar. I Walters Art Gallery i Baltimore finns en flaska (von Erdberg-Ross 1952, nr 51) signerad av Francesco Xanto Avelli 1530. I Museo Correr i Venedig finns en av Francesco Xanto Avelli 1531 signerad flaska, utan propp, men med uppstående skruvgängor kvar (Ballardini 1938, nr 23, avb 20 och 21). I Louvren finns en som är attribuerad till Fontana-verkstaden och daterad omkring 1540 (Giacomotti 1974, nr 1007). Alla dessa har alltså öglor i form av grenar liksom en i Kunstgewerbemuseum i Berlin (Hausmann 1972, nr 210), Fontana-verkstaden 1540–50. Också i Victoria and Albert Museum finns en flaska med grenöglor (Rackham 1940, nr 830) från Fontana-verkstaden, 1540–45.

Samma släta behållare men med maskaroner på sidorna och öglor som bildas av horn utgående från dessa är en vanligare typ och, tycks det, något senare. I Louvren finns en från Fontana-verkstaden, omkring 1540–50 (Giacomotti 1974, nr 1006); samma datering och ursprung har ytterligare en flaska i fransk ägo, Musée de Sèvres (Giacomotti 1974, nr 1005). I Wallace Collection (Norman 1976, nr C96) bevaras en flaska daterad till 1545–50 och gjord i Urbino. I Victoria and Albert Museum finns två stycken från Urbino, daterade till 1540–45 respektive 1540–50, (Rackham 1940, nr 862 och 863) samt en (nr 829) från Fontana-verkstaden, 1540–50. I Museo Nazionale i Florens finns ett flertal flaskor av denna typ (Conti 1971 nr 25, 27, 46, 50, 52, 56 och 58). De är alla upptagna som kommande från Guidobaldo II:s servis och tillskrivna Orazio Fontana 1565–71. Alla släta flaskor av denna första typ utom två (Conti 1971, nr 25 och 27) är försedda med en dekor av heltäckande figurscener. Dessa två

har en groteskornamentik som placerar dem i 1560-talets andra hälft. Det är med andra ord en form som användes under en tidsperiod av bortåt fyrtio år! Jfr även nr 25 och 26 i denna samling.

Den andra huvudtypen av pilgrimsflaska har samma grundform som den första, men maskaronerna, från vilka öglorna utgår, fortsätter i stora voluter i relief både på framsidan och baksidan. De är markant större än de släta, höjden växlar mellan 32 cm (nr 1007 i Louvren) och 38,8 cm (nr 210 i Kunstgewerbemuseum i Berlin). Måtten innefattar skruvproppen och kan jämföras med ett par med voluter i Victoria and Albert Museum (Rackham 1940, nr 840 och 841) som är 45 cm höga.

Den rika plastiska ornamentiken placerar dem till tidigast 1560-talets senare hälft. Nr 840 och 841 har av Rackham daterats till 1560–70. I en privatsamling i Florens finns en (Bellini-Conti 1964, s 151 A) med den rika plastiska dekoren och figurscener, liksom Nationalmuseums exemplar. Den är daterad till omkring 1570. De två pilgrimsflaskorna i Victoria and Albert, nr 840 och 841, har groteskornamentik och en medaljong med en figurscen. Detta gäller också en av Chompret 1949 publicerad flaska från omkring 1570 (nr 1054) från samling Fountaine. Ytterligare en från samma samling (nr 1033) daterad av Chompret till omkring 1565 stämmer till form och motiv med nr 22.

Piccolpasso skriver i sin bok om krukmakarkonsten (a a, s 12–13) hur skruvproppar tillverkades och lämnar instruktiva konstruktionsritningar. Flaskan som skulle förses med propp lämnades utan hals, eller denna skars av. En cylinder av samma dimensioner men tjockare i godset formades och gröptes ur inuti med ett tandat instrument så att åsar bildades. Därefter skars cylindern upp och åsarna försköts ett steg så att skruvgängor bildades. Sedan cylinderns övre och nedre kant jämnats sattes denna fast på flaskan. En mjuk lera fördes härpå ner i vad som blivit halsens överdel (med gängor). Denna fungerade som matris och en propp kunde skruvas upp sedan leran torkat. En rekommenderad försiktighetsåtgärd var att olja matrisen innan propptillverkningen började. Principen stämmer, men den enda av samlingens fem flaskor som har propp (ej tillhörande) och skruvgängor kvar (nr 26) är konstruerad med hals i form av ”propp” och cylindrisk urgröpt propp (jfr s 28).

Förlaga: Marcantonio Raimondis gravyr av Galateas triumf efter Rafaels målning i Villa Farnesina (Bartsch XIV, s 262, nr 350). Sjökentauren som lyfter en kvinna är gjord efter paret till vänster på denna gravyr. Hästben förekommer på några figurer till höger i bakgrunden.

21 s k PILGRIMSFLASKA

NM 61 (KM 744, Dardel 6)

1560-talets slut eller 1570-talet

21 Pilgrim-bottle. Late 1560s or 1570s. NM 61. Jupiter and Antiope. Two satyrs watching the couple on the other side.

Rundbukig tillplattad flaskform med låg avsatt fot och kort avsmalnande hals. På vardera kortsidan en behornad maskaron. Från dessa utgår, mot båda bredsidorna, två stora voluter som nästan täcker flaskans nedre parti. H 35 cm. Målad i blått, något smaragdgrönt, gulgrönt, gult, något violett, brunorange samt något svart och vitt.

Ett horn på en maskaron avslaget. En bit ur foten borta. Sprickor runt halsen och längre ned på själva behållaren. Propp och halsens övre del saknas.

På ena bredsidans hals Jupiter med ett knippe blixtar i vardera handen, därunder Jupiter som satyr, vitskäggig och med bockben, och Antiope. De sitter bland moln och har Jupiters örn mellan sig. Under dem, mellan voluterna och ner på foten sitter en naken kvinna. På kortsidorna, i vartdera av maskaronernas gap, en stående naken kvinna under ett litet draperi mot en lätt vågig blå fond. På andra bredsidans hals en ung man med ett lätt draperat skynke stående på en molnkrans. Därunder, sittande på moln, en yngre och en äldre satyr. Halvt vända från oss är de kanske tänkta åskådare till det gudomliga kärleksäventyret på andra sidan. Mellan voluterna står en gosse på en strand. Runt om på foten gräs och tuvor.

Ämne: I Ovidius Metamorfoser VI: 110–111 berättas om att Jupiter närmade sig Nykteus dotter Antiope. Han fick med henne tvillingar (jfr nr 73).

Paralleller: På en vas från Fontana-verkstaden, 1565–70, i Victoria and Albert Museum är också Jupiter och Antiope framställda (Rackham 1940, nr 835).

Publicerad: Gyllensvärd 1954, s 19.

22 s k PILGRIMSFLASKA

NM 62 (KM 745, Dardel 7)

1560-talets slut eller 1570-talet

Rundbukig tillplattad flaskform med låg avsatt fot och kort avsmalnande hals. På vardera kortsidan en behornad maskaron. Från dessa utgår, mot båda bredsidorna, från varje maskaron, två stora voluter som nästan helt täcker flaskans nedre parti. H 35 cm. B 28,5 cm. Voluterna är målade i gult med orangebruna skuggningar, för övrigt är flaskan målad i blått, två toner grönt, gult, orangebrunt, något svart samt vitt.

Halsens övre del saknas, liksom en skruvpropp.

På behållarens ena bredsida, bakom maskaronerna, ett blått, småkrusigt hav. Ovanför maskaronerna en vagn dragen av stegrande hästar. Ekipaget är omgivet av moln. I vagnen sitter Pluto och Proserpina. På halsen en molnkrans och en amorin med viggar i händerna. Vagnen bärs av en kvinna som står i vattnet och halvt vänder ryggen mot åskådaren. På kortsidorna, i maskaronernas gap, en knäböjande respektive en springande kvinna. På behållarens andra bredsida ett sjölandskap med en stad i bakgrunden. På stränderna till vänster och till höger, just ovanför maskaronerna, två nakna kvinnor på varje sida. Mitt emellan dem, nere i vattnet, ytterligare en kvinna, halvt bortvänd och hållande en delfin. Vid foten ytterligare en kvinna.

Tervarent (a a s 140) håller för troligt att scenen i vagnen föreställer Neptunus som rövar bort Amfitrite och att den andra sidan då skulle framställa Amfitrite och hennes kamrater. Den *förlaga* som använts visar dock att det bör vara Pluto och Proser-

22 Pilgrim-bottle. Late 1560s or 1570s. NM 62.

pina, det är nämligen en illustration av Bernard Salomon till Ovidius Metamorfoser (a a) till berättelsen om dem. Inget i bilden anger heller att majolikamalaren har använt denna bild för att framställa Neptunus och Amfitrite. Den enda möjligheten till en annan tolkning är att amorinen med vingar på halsen skulle symbolisera Jupiters närvaro, och att paret i vagnen skulle vara Jupiter och någon av de kvinnor han förenade sig med. Det troligaste är dock att bilden visar Pluto och Proserpina.

Bernard Salomon, Illustration for Ovid's Metamorphoses.

Pluto and Proserpina.

Ämnet: I Ovidius Metamorfoser V:391 och följande berättas om hur Pluto, när han såg Ceres dotter Proserpina leka och plocka blommor, blev förälskad i henne. Pluto rövade bort den unga oskyldiga flickan, manade på sina hästar och flydde snabbt. Eventuellt kan kvinnorna på andra sidan föreställa de flickor Proserpina lekte tillsammans med.

Paralleller: I samling Fountaine fanns en liknande flaska, med samma huvudscen, daterad till omkring 1565 (Chompret 1949, nr 1033).

23 VAS

NM 68 (KM 741, Dardel 13)

1560-talets slut eller 1570-talet

Äggformad upptill tryckt behållare på fot. Kort hals med utvikt mynningskant, från denna till skuldrorna sitter svängda lodgrepar. De är fästa med maskaroner vid behållaren och vid mynningskanten med bevingade kvinnokroppar utan ben. Mitt på greparna ett diffust modellerat huvud och några snäckor. H 51,5 cm, B 34,5 cm. Vasen är målad i blått, något smaragdgrönt, gulgrönt, gult, orangebrunt, brunviolett samt svart och vitt.

Foten är delvis avslagen. Glasyren har stora ursprungliga mistor. Ett parti är omkring en halvdecimeter i diameter och sitter nere vid foten. Man ser här mycket tydligt att glasyren är tjock, ytterligare några glasyrlösa partier på själva behållaren tycks tyda på att några kärl stått varandra för nära i ugnen. Vasen är också glaserad under och delvis inuti.

Runt behållaren är målat ett småkrusigt hav som kring skulderpartiet avslutas av ett landskap med hus, träd och broar. I havet par som omfamnar varandra. Männen är tritoner och sjökentaurer medan kvinnorna är mänskliga. På vardera sidan tre par, dessutom ytterligare manliga sjöväsen och en amorin. På foten stenar och tuvor. Handtagen i form av bevingade kvinnokroppar tycks vara ganska sena. De påminner med sin

23 Vase. Late 1560s or 1570s. NM 68. Seascape with tritons, sea centaurs, cupids and women.

livliga plastiska modellering om Patanazzi-verkstadens produkter, men figurerna är å andra sidan inte av deras typ, utan pekar snarare mot Fontana-verkstaden.

Paralleller: Två vaser från Fontana-verkstaden med grepar i form av ormar i Victoria and Albert Museum, 1560–70 (Rackham 1940, nr 834–835) och en vas också med handtag i form av ormar från Fontana-verkstaden daterade till omkr 1570, nu i Louvren (Giacomotti 1974, nr 1032).

Publicerad: Darcel och Delange 1869, pl 87.

IV

De rikt dekorerade, ofta med grotesker, i form tillverkade kärl som var karakteristiska för Orazio Fontanas tid som egen företagare fortsatte att tillverkas in på det tidiga 1600-talet.

Föremålen i följande grupp tycks vara tillverkade något senare än de i den föregående.

Om man jämför teckningen av figurerna och den allmänna kompositionen på föremålen i denna grupp med dem i föregående finner man påtagliga skillnader. Generellt sett kan man säga att det yttrar sig som en upplösthet i figurbehandlingen, därtill kommer i vissa fall en kantighet, figurerna tycks ibland nästan karikerade. Att attribuera dessa föremål till en bestämd verkstad är svårt. Valet står då mellan Fontana-verkstaden, närmast i Orazio Fontanas efterföljd, och Patanazzi-verkstaden. Från 1580 finns signerade och daterade pjäser från Patanazzi-verkstaden (Molinier, Catalogue. Pl XVIII och s 49, nr 103 och Liverani, Il corredo in maiolica di una farmacia cinquecentesca. Faenza 1967, s 35–43). Det rör sig i första fallet om ett par vaser och i det andra om apotekskärl.

En rad ovala fat i offentliga franska samlingar av samma typ som nr 27 (Giacomotti 1974, nr 1077–80) attribueras som Fontana, det två första, och som enbart Urbino, de två sista. Likheterna mellan de två första och 1079 är stora och en neutral attribution till Urbino känns rimligast för dessa liksom för vårt fat. Också vasen nr 24 och pilgrimsflaskorna nr 25–26 faller inom denna kategori. Att notera är dock skillnaden mellan vas nr 23 som bör kunna föras till Fontana-verkstaden och nr 24 som här enbart betecknas som Urbino.

Nummer 28 kan attribueras till Patanazzi-verkstaden.

The items in this group seem to have been produced somewhat later that those in group III. There are notable differences in the drawing of the figures and the overall composition. In general these take the form of a looseness in the treatment of figures and, in certain cases, a squareness, almost as though the figures are caricatures. It is difficult to attribute these pieces to a particular workshop. The choice seems to lie between the Fontanas, above all a successor to Orazio, and the Patanazzi workshop. Signed and dated pieces from the latter workshop exist from 1580.

24 VAS

NM 69 (KM 742, Dardel 14)

1500-talets sista fjärdedel

24 Vase. Last quarter of 16th c. NM 69. Seascape with men, women and dolphins.

Äggformad upptill tryckt behållare på fot. Kort hals med utvikt mynningskant. Från denna till skuldrorna sitter svängda lodgrepar fästa med maskaroner vid behållaren. Greparna är försedda med snäckor i relief. Det mot halsen fästa partiet är tvådelat och försett med ett bladornament. H 48 cm, B 33,5 cm. Målad i blått, huvudsakligen ganska blekt, något smaragdgrönt, gulgrönt, ljust gult, orangebrunt samt svart och något vitt.

En bit ur foten är bortslagen och ersatt, rinnande färg och glasyrbrister, dåligt bränd glasyr samt mistor.

Runt behållaren ett vågigt blått hav, kring skulderpartiet ett stadslandskap med berg i bakgrunden. På foten stenar och gräs. På behållarens ena sida fyra män. En står på ett snäckskal, två av dem bär treuddar. Förutom dessa män djur med rovdjurshuvuden av fantasikaraktär, håriga och med långa tungor. På djuret längst till vänster rider en naken kvinna. På behållarens andra sida ett par delfiner på vilka en man, som bär en annan man på sina axlar, rider. Ytterligare fyra män och två delfiner syns i vattnet.

Figurernas kantighet, en allmän valhänthet i dispositionen och det ”grovt” vågiga havet kan jämföras med nr 23, som dock har ett säkrare utförande.

Paralleller: Se nr 23.

25 s k PILGRIMSFLASKA

CXV 676

1500-talets sista fjärdedel

Rundbukig tillplattad flaskform med låg avsatt fot och kort avsmalnande hals. På vardera kortsidan en behornad maskaron, vars horn bildar öglor. På kortsidorna av foten uttagna rektan-

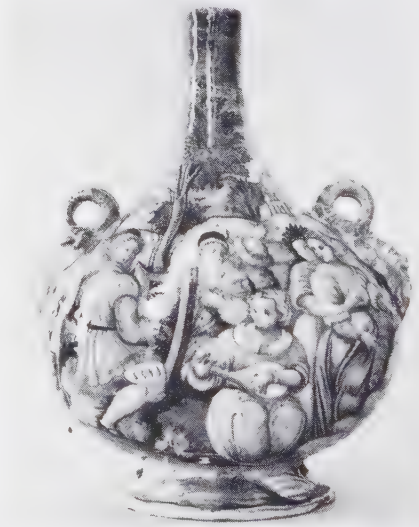
gulära hål. H 30,5 cm. Flaskan är målad i blått, smaragdgrönt, gulgrönt, gult, brunviolett, brunorange samt svart och vitt.

På den ena bredsidan tre par: till vänster en man som står bakom och håller om en kvinna, i mitten ett sittande par och till höger en man och en kvinna som står vända mot varandra. Mannen i mitten och den till höger bär plymförsedda hattar och eleganta "moderna" kläder. Mannen till vänster har mjuka, mer informella kläder och ett slags fjäderkrona på huvudet. Kvinnorna har alla långa vida kjolar, åtsnörda midjor och djupt rundringade liv. Både denna scen och den på andra sidan utspelar sig utomhus i en antydd miljö med gräs, träd och i bakgrunden stadsinslag.

På den andra bredsidan sitter fyra musicerande personer: i mitten en kvinna som spelar luta, bakom henne två män, den ene med en flöjt i handen, och till vänster en harpospelande. Till höger samma par som står till vänster på motsatta sidan, men här är personen med fjäderkronan klädd i lång kjol – en kvinna. Figurerna är klädda i samma "moderna", dvs 1500-talskläder som på motsatta sidan.

25 Pilgrim-bottle. Last Quarter of 16th c. CXV 676. People playing in a garden (after an engraving of "the planet Venus" published by Gabriele Giolito de'Ferrari, Venice 1533).

Förlaga: Ett blad, med titeln Venus, ur en serie som illustrerar de sju planeternas influenser, publicerat av Gabriele Giolito de'Ferrari, Venedig 1533 (Friedrich Lippmann, The Seven Planets, London 1895. Pl. F V.–VII).



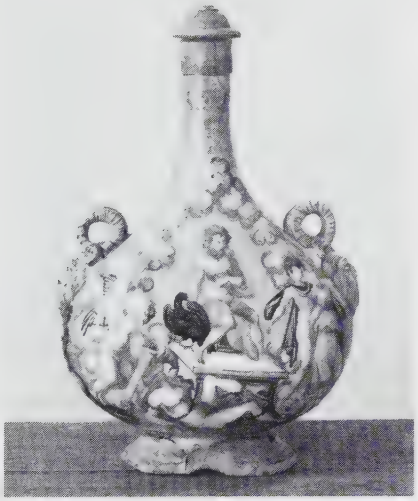
Paralleller: I Victoria and Albert Museum finns en tallrik från Urbino daterad 1542, tillskriven "the Painter of the Myths in Modern Dress" (Rackham 1940, nr 868). Målaren tycks inte vara den som gjort vår pilgrimsflaska, men de har uppenbarligen använt samma förlaga. Tallriken har en inskrift: Omnia uincit Amor (Kärleken övervinner allt). Målaren till tallriken i Victoria and Albert museum har använt förlagan flera gånger. Han är också tillskriven en "fruttiera" daterad till omkring 1540 (Faenza XLIX, 1963, N 1–6 s 36 och pl 61). Jämför även nr 34 i Nationalmuseums samling.

Publicerad: Falke 1871 nr 3, s 18.

26 s k PILGRIMSFLASKA

NM 63 (KM 746, Dardel 8)

1500-talets sista fjärdedel



26 Pilgrim-bottle. Last quarter of 16th c. NM 63. The downfall of Dionysius, Tyrant of Syracuse.

Rundbukig tillplattad flaskform med låg avsatt fot och kort avsmalnande hals. På vardera kortsidan en behornad maskaron, vars horn bildar öglor. På kortsidorna av foten uttagna rektangulära hål. Halsen har uppstående skruvgängor. Skruvproppen, vars översta knopp är avslagen, hör dock inte till denna flaska. H (inkl propp) 37 cm.

På ena bredsidan sitter Jupiter på en upphöjd tron omgiven av en molnkrans. Han har ett blixtknippe i ena handen, bredvid honom örnen. Till vänster står Amor, nedanför Jupiter ligger en naken fjättrad man. Till höger står en kvinna i fotsid klädnad och en man endast klädd i en lätt draperad mantel. I det gamla inventariet anges scenen som: ”Jupiter på sin tron med örnen (svart), på hans andra sida Amor, nedanför honom Prometheus (fjettrad) till höger en man och en qvinna (gudar?) . . .” Denna tolkning finns det inga belägg för.

Den fjättrade mannen kunde snarare vara Tityus, som försökte våldföra sig på Latona. Det var Juno som av svartsjuka mot Latona, sedan hon fött Jupiter Diana och Apollo, ingav jätten Tityus åtrå till Latona. Amor skulle då antyda scenens natur och kvinnan till höger kunde vara Latona. En tallrik från Urbino signerad och daterad av Francesco Xanto Avelli 1535 talar för att så skulle vara fallet (Bellini–Conti 1964, s 145 nedre bilden). I bildtexten är scenen förklarad som Tityus straff efter det att han försökt våldföra sig på Latona. Tallriken, som tillhör en privatsamling i Turin, analyseras inte närmare. Framställningen av scenen stämmer väl med vår bild. Jupiter sitter på sin tron, molnkransen bildar en dekorativ brämbård, den fjättrade mannen och de två personerna till höger finns också med. Till vänster står en liten bevingad gosse, men i stället för att med koger karakteriseras som Amor bär han här en vapensköld. Antagandet att Amor skulle ha med scenens innehåll att göra blir med hänsyn till denna äldre framställning mindre troligt. Snarare har målaren på vår flaska bara givit Amor hans vanliga

attribut då det inte fanns något vapen att måla (sådana användes bara för specialbeställningar). Bilden behöver inte alls ha någon amorös karaktär och en annan tolkning verkar rimligare, nämligen att det skulle röra sig om Dionysius, tyrannen i Syrakusa, som ligger fjättrad framför Jupiters tron.

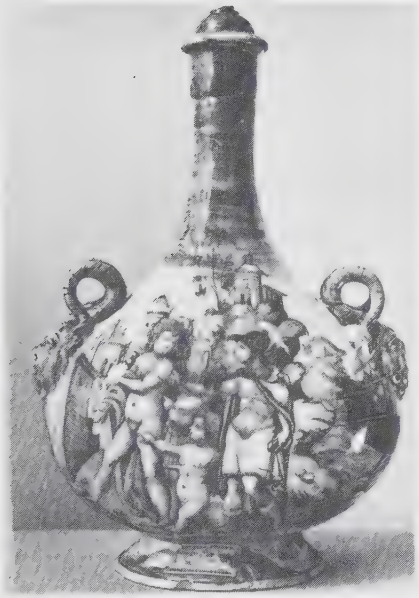
En tallrik i Victoria and Albert Museum ger underlag för förklaringen med Dionysius (Rackham 1940, nr 638). På denna av Francesco Xanto Avelli 1540 utförda tallrik står på baksidan: L'alta uisio d'Imera i Siragusa. Rackham förklarar inte texten, det gör däremot Tervarent (a a 1950, s 28–29). En kvinna av hög börd i Himera på Sicilien drömde att hon fördes runt i himlen och där såg en fjättrad man, som skulle bli Siciliens och Italiens olycka, och att hon när hon såg Dionysius på jorden utropade att han var mannen i drömmen. Figurerna till höger skulle då vara kvinnan och hennes följeslagare i himlen. Amor är, som ovan påpekats, bara en figur som fanns med i en tidig skildring av ämnet, utan att direkt höra till berättelsen. Sidofigurerna på tallriken i Victoria and Albert Museum är till vänster en kvinna, den som drömde, och till höger en ängel som i ett språkband säger att mannen är Dionysius.

Förlaga: För Jupiter har konstnären använt en figur i S:t Felicitas martyrium graverad av Marcantonio Raimondi efter Rafael (Bartsch XIV, s 104, nr 117).

Ämnet: I inskriften verkar Imera vara en person, men det var alltså en ort. Det hela står att läsa hos Valerius Maximus i Factorum et dictorum memorabilium, första boken, kap VII.

Paralleller: Rackham tar upp ytterligare två skildringar av samma ämne: en av Xanto signerad tallrik i Ashmolean Museum, Oxford (nr C 447, s 76 i Fortnums katalog) och en osignerad tallrik i Berlin, dåvarande Schlossmuseum (Otto von Falke, Majolika, Berlin 1907, s 158).

På den andra bredsidan är en grupp på fyra personer på väg mot en stadsmur till vänster i bilden. Längst till vänster syns Amor,



Cupid in the guise of Ascanius conducted to Dido by Achates.

Marcantonio Raimondi, Alexander and Roxane.

förklädd till Ascanios, bakom honom en äldre krigare, eventuellt bara en figur från förlagan. Den lille gossen längst fram bör vara Amor, i sin egen skepnad, men utan vingar, och den unge krigaren till höger som visar mot muren är Achates. Bilden får sin förklaring genom den inskrift som finns på tallrik nr 87 i denna samling (Achates för Ascanios till Dido i Kartago).

Förlaga: Figurerna är tagna från Marcantonio Raimondis gravyr efter Rafael föreställande Alexander och Roxane (Bartsch XV, s 95, nr 62). Att förlagan var känd redan när inventariet skrevs visar följande anmärkning: "Alexander och Roxane jämte en amorin och en äldre krigare", vilken ges som förklaring till vad scenen föreställer.

Ämnet: I Vergilius Aeneiden I:644 och följande berättas om hur Venus, som med Anchises är mor till Aeneas, är rädd för att denne skall råka alltför illa ut när han är hos den kartagiska drottningen Dido, under Junos överinseende. Venus låter därför sin son Amor lägga av vingarna och uppträda som Ascanios, Aeneas son, som av fadern skickats efter för att föra gåvor till Dido. Aeneas vän Achates är den som sänts för att hämta Ascanios.

Paralleller: En tallrik målad av Xanto, daterad 1535 (Rackham 1940, nr 726). Hela gravyren finns mera exakt återgiven och föreställande Alexander och Roxane på ett fat målat av Xanto, daterat 1533 (Rackham 1933, plate 38). Där anger Rackham att gravyren är gjord av Caraglio efter Raphael (s 62). Samma källa och ämne (Ascanios-Amor förs till Dido) finns också på en tallrik, nr 87 i Nationalmuseums samling (se ovan).

Publicerad: Tervarent 1957, s 133–134.

27 STORT OVALT FAT (vassoio)

NM 70 (KM, Dardel 15)

1580–90

I mitten en konvex oval (spegelns mitt), på resten av spegeln och kepen fyra medaljonger, omgivna av bandornamentik i relief, liksom mittovalen. Mellan medaljongerna på långsidorna kvinnohuvuden i relief, mellan medaljongerna på kortsidorna maskaroner. På brämets kant en pärlbård och ytterst en äggstav. L 66,5 cm, B 53 cm. Målat i blått, gulgrönt, något smaragdgrönt, gult, något brunviolett, orangebrunt samt vitt och svart.

Målningen på framsidan är dels rent ornamental, dels är fem scener framställda. På brämet sitter åtta par putti alternativt kring vaser och medaljonger.

Hela baksidan är målad som en krusig havsyta. Kring fotringen ornament i relief, fyra böjda band med en tunga emellan som tillsammans med bandändarna bildar ett slags liljor. Liknande men enbart målade ornament återkommer på brämet. I det på baksidan skålade mittpartiet en vitskäggig man som sitter på en delfin. På det buktade partiet mellan fotring och bräm där reliefornamenten sitter är fyra nakna kvinnor målade, två sittan-

27 Dish. 1580–90. NM 70.
Scenes from the story of Joseph after engravings for Genesis by Bernard Salomon.

de på delfiner, samt ytterligare fyra delfiner.

Scenerna på ovansidan föreställer episoder ur Josefs historia och ämnena är alltså hämtade ur bibeln.

Förlagor: Bibelillustrationer av Bernard Salomon (a a).

Ämnena: I mitten: Josefs bröder ger hans blodiga klädnad till den till höger sittande vitskäggige fadern Jakob. 1 Mosebok 37:31–33.

Överst till vänster: Grupper av män, längst till höger två som bär säckar till ett hus, för att på Josefs order fylla Egyptens lador med säd. 1 Mosebok 41:48–49.

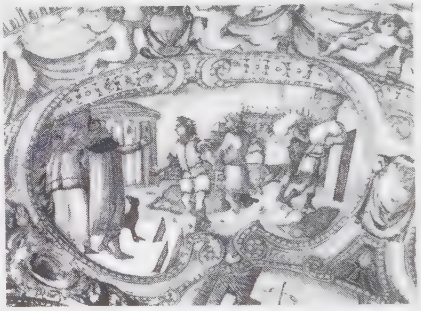
Överst till höger: Jakob, i lång klädnad, omfamnar den återfunne Josef. 1 Mosebok 41:29–31.

Underst till vänster: Knäböjande egyptier kommer med kärl i händerna för att köpa säd av Josef. 1 Mosebok 41:56.

Underst till höger: Egyptierna kommer till Josef, som sitter vid ett bord till höger på en trappavsats. De har inga pengar och vill köpa säd. En av dem har bar överkropp och en klädnad i famnen. Till vänster kommer de för att betala för säden med sina djur. 1 Mosebok 47:15–16.

Paralleller: Vassoio är den italienska term som genomgående används för dessa stora praktfat med reliefornament. De är tillverkade i form, vilket förklarar att det finns ett antal liknande fat. Målningen är olika, men formen ter sig när man ser faten fotograferade i samma skala som identisk. Vid en jämförelse med de bevarade fatens mått ska man emellertid finna att de skiljer på ibland upp till en halv decimeter på en längd av 63 till 67,5 cm. Skillnaderna kan förklaras med att leran som användes hade olika egenskaper, vilket medfört olika krympning i bränningen. En annan möjlighet är att en ny form tillverkats, dock knappast med ett äldre fat som patris, eftersom ett av de typologiskt senaste faten har den största längden (Giacomotti 1974, nr 1080). Lerans krympning skulle vid ett reproduktionsförfarande ha gjort detta minst. Av målningen att döma tycks fattypen ha tillverkats under en period av 20–30 år. I Museo Nazionale i Florens finns fyra olika fat (Conti 1971 nr 15, 21, 48 och 54). De står alla som kommande ur "servito di Guidobaldo II" och tillverkade 1565–71 i Orazio Fontanas verkstad. Nr 21, 48 och 54 har alla övervägande groteskornamentik, endast den centrala medaljongen på spegeln upptas av en bildscen. Nr 15 skiljer sig från dessa genom att både centralmedaljongen och de övriga fyra medaljongerna upptas av bildscener. På brämet sitter putti alternerande kring vaser och medaljonger på ett sätt som starkt påminner om Nationalmuseums fat. Också i Clunymuseets i Paris samlingar finns ett liknande fat (Giacomotti 1974, nr 1080). Bilderna är där identifierade som gjorda efter Stradanus (graverade av Philippe Galle), en förmodan som också Conti framför rörande fatet (nr 15) i Florens. En datering till 1565–71 blir då helt omöjlig eftersom Galle föddes 1558. Puttifigurerna på fatet i Cluny är större, baksidans bilder slarvigt tecknade och en datering till 1500-talets slut verkar trolig för detta fat vilket ju också passar för förlagornas datering.

Tre fat i Louvren (Giacomotti 1974, nr 1077, 1078 och 1079) har uppbyggnaden med övervägande grotesker och bara en centralt placerad scen. På baksidorna är mot ett vågigt hav målat olika varianter av delfiner samt Neptunus eller Amfitrite. Fat av "grotesktypen" är också ett som fanns i samling Spitzer (Chompret 1949, nr 1051) samt ett i Victoria and Albert Museum (Rackham 1940, nr 846). I en privatsamling publicerad av Rackham



Detaljer från fatet.

Details from the dish.

1959 finns också ett fat (vassoio) med groteskornamentik och mittscen som enligt en inskrift på översidan föreställer Frankrike som beklagar sig över den stolte Ariovistus inför Caesar (jfr nr 86).

Chompret publicerar ytterligare fat av denna typ, bl a ett i Pesaro (jfr Conti 1973, nr 267). Av materialet framgår att förlagorna uppvisar en rik variation, alltifrån teckningar av Taddeo Zuccaro (Conti 1971, nr 48) över bibelillustrationer (detta fat i Nationalmuseums samlingar) till gravyrer efter Stradanus (Giacomotti 1974, nr 1080).

Publicerat: Darcel och Delange 1869, pl 93 och Gyllensvärd 1954, s 18.

28 SALTKAR

NM 64 (KM 748, Dardel 9)

1580–1600

28 Salt-cellar. 1580–1600, Patanazzi workshop. NM 64.

På en hög, rektangulär, fyrpassformad platta vilar ett båtliknande kärl. På långsidorna stöds det av tassar som griper om plattans kant, på kortsidorna av voluter och löv. Den båtliknande formen avslutas vid kortsidorna i lejonmaskaroner som tittar utåt, på deras huvuden bockhuvuden som tittar inåt. I centrum på båtformen en liten fördjupning omgiven av en pärlrand. På vardera långsidan av fördjupningen sitter en liten snäcka som stöds av ett skäggigt manshuvud. På själva kärlet fyra medaljonger med plastiskt ramverk. H 18,8 cm, L 23 cm. Målat i mörkt och ljust blått, blekt grönt, mörkt gult, brunorange samt något vitt. Reliefornamenten är accentuerade med färg.

I var och en av de fyra medaljongerna en sjöjungfru med en snäcka i handen. I fördjupningen d v s själva saltkaret en naken kvinna med ett draperi och en stav i handen.

Den rika uppbyggnaden av saltkaret kan jämföras med det mest berömda av renässansens saltkar, det som Benvenuto Cellini gjorde för Frans I. Den rituella karaktären framgår av behållarens litenhet i förhållande till den dekorativa apparaten.

Rikt plastiskt utformade pjäser av majolika tillhör det sena 1500-talet; efter 1560-talets mitt börjar de tillverkas, men den stora popularitеten kommer inte förrän mot århundradets slut. Särskilt familjen Patanazzi har gjort sig känd för denna typ av pjäser och får tillskrivas detta saltkar.

Paralleller: Ett saltkar i Baltimore, Walters Art Gallery (von Erdberg-Ross 1952, nr 73).

Publicerat: Darcel och Delange 1869, pl 96.

29 SKÅL

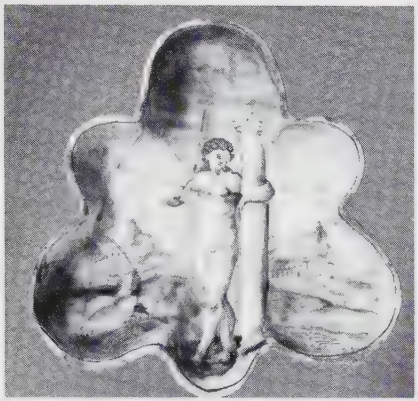
NM 65 (KM 747, Dardel 10)

1500-talets sista fjärdedel

Avlång, båtformad behållare som står på tre sammanfogade snäckor. På utsidan av behållaren grenar och löv i låg relief. H 6,5 cm, L 22 cm. Målad i blått, smaragdgrönt, gulgrönt, litet gult, brunorange samt något svart och vitt.

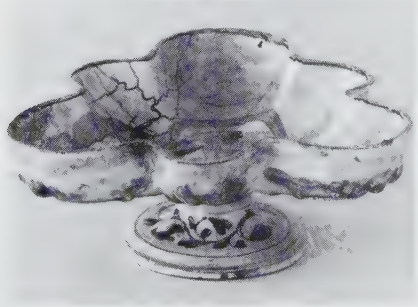
Inuti skålen en naken man, sedd bakifrån, med ett fladdrande draperi. Han lyfter ett föremål som tycks vara överdelen på en kolonn, vid hans högra sida ett träd. Låg horisontlinje. På utsidan mellan grenarna och bladen i relief, som är grönmålade, är små blå ornament målade, gul mynningskant.

29 Bowl. Last quarter of 16th c. NM 65.



30 Bowl on foot. Last quarter of 16th c. Deposition by Vitterhetsakademien.

31 Bowl on foot. Last quarter of 16th c. Deposition by Vitterhetsakademien.



30 LÅG SKÅL PÅ FOT

Deponerad av Vitterhetsakademien

1500-talets sista fjärdedel

Trekantig, sexpassformad skål med de största passen i hörnen. På under- och utsidan av skålen regelbundet formade kvistar med eklöv och ekollon i relief. H 6,8 cm, tvärmått 17 cm. Målad i blått, gulgrönt, smaragdgrönt, gult, brunorange samt grått och vitt.

Skålen spräckt.

En naken kvinna som personifierar styrkan, Fortitudo, med en slöja bakom sig står och famnar en jonisk kolonn. I den hand hon inte håller om kolonnen har hon ett tunt spö. I bakgrunden avtecknar sig ett stadslandskap, i förgrunden kullar. På foten omväxlande breda blå och gula band.

Typen av föremål är ovanlig, följande nummer bildar dock par med denna.

31 LÅG SKÅL PÅ FOT

Deponerad av Vitterhetsakademien

1500-talets sista fjärdedel

Trekantig sexpassformad skål med de största passen i hörnen. På under- och utsidan av skålen regelbundet formade kvistar med eklöv och ekollon i relief. H 6,8 cm, tvärmått 17 cm. Målad i blått, ljusare och mörkare smaragdgrönt, ljusare och mörkare gult, brunorange, svart och vitt.

Skålen spräckt.

På insidan en sittande naken skäggig man, eventuellt en satyr. Han sitter på en delfin och över hans huvud fladdrar ett tygstycke. Till vänster en klippformation med ett spretigt träd. Scenen utspelar sig mot ett småkrusigt hav. På undersidan är reliefdekoren målad i grönt. På foten gula koncentriska band och en grön lövverksbård.

Typen av föremål är ovanlig, föregående nummer bildar dock par med denna.

32 BORDSFONTÄN (fontana)

NM 228/1926

1500-talets sista fjärdedel

En kraftig Bacchus med bägare i ena handen och en pilgrimsflaska i den andra, med vinlövskransar kring huvudet, halsen och höfterna sitter grensle över en källa. Den är uppbyggd med en målad stenmur. Framför källan en rektangulär bassäng. Vid Bacchus sida en pojke med en get, vid den andra en flicka med en mindre get i famnen. I gudens huvud är en öppning för att hälla vätska, som ska rinna ut i ett hål på den målade stenväggen. H 35 cm. Bordsfontänen är målad i blått, gulgrönt, mörkt gult, brunorange samt svart och vitt.

32 Fountain. Last quarter of 16th c. NM 228 1926.

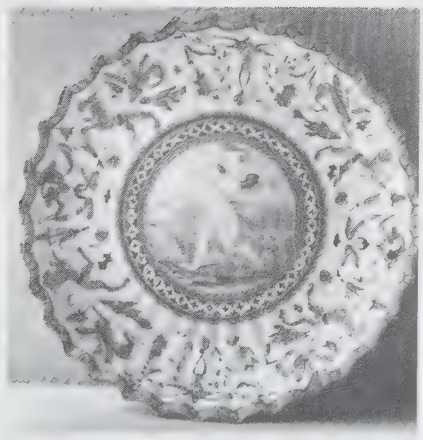
Vinguden omges av två personer som knappast tillhör hans vanliga yra och orgiastiska följe. Getterna hör dock till vingudens sfär där de brukar förekomma tillsammans med satyrer.

Paralleller: I Victoria and Albert Museum finns en fontän med en liknande sittande Bacchus, men utan ”stenmur” och bassäng nedanför (Rackham 1940, nr 853). Rackham tillskriver den Fontana-verkstaden omkr 1560. I Musée de Clunys samlingar finns en fontän där själva bassängen och ”muren” mer liknar vårt exemplar men där det sitter en ung man ovanpå (Giacomotti 1974, nr 1119), Urbino 1500-talets slut.

33 LÅG SKÅL PÅ FOT

CXV 718

1500-talets sista fjärdedel



33 Dish on foot. Last quarter of 16th c. CXV 718.

Låg skål på fot med bucklig yta, spetsiga uddar på brämet. Diam 26,5 cm, höjd 6 cm. Målad i blått, gult, brunorange och gråsvart mot vit botten. På foten fyra koncentriska brunorange cirklar samt en bredare gul och en grå cirkel.

I mitten en rund medaljong omramad av smala dekorativa bårder, varav en med kors. Bildytan uppfylls av en till synes hastigt tecknad putto med brutna konturer. Han står på en delfin som endast delvis sticker upp ovanför havsytan. På skålens bräm likaledes snabbt och flyktigt eller rent av vårdslöst tecknade grotesker, djur, huvuden och dekorativa element.

Putton är en av dem som följer Venus och Amfitrite, jfr t ex nr 112, 113 i denna samling. Den litet upplösta groteskstilen gör att man endast med tvekan kan föra föremålet till Urbino.

Publicerad: Falke 1871, s 20, nr 20.

V

Följande grupp kan sägas ligga mellan Fontana- och Patanazzi-verkstäderna. Den osäkerhet och kantighet i figurteckningen som utmärker Patanazzi-pjäserna finns dock endast i ringa grad på föremålen i den här gruppen. Åsikterna går isär om vad som är vad. Som exempel kan anföras att en stor grupp föremål i offentliga franska samlingar (Giacomotti 1974) förs till Fontana-verkstaden, medan parallella pjäser i Berlin betecknas som Patanazzi (Hausmann 1972). Ett signifikativt exempel är två skålar (Giacomotti 1974, nr 1076 och Hausmann 1972, nr 222). De ligger varandra mycket nära, men katalogiseras som Fontana respektive Patanazzi. Giacomottis datering är omkring 1570–80 medan Hausmann anger 1580. Där är skillnaden inte så stor. Annars tycks Giacomottis dateringar ligga ganska tidigt. En skål med lock "ongaresca et tagliere" (nr 1071) vars figurteckning ligger mycket nära nr 42–43 i Nationalmuseums samling för hon till Fontana-verkstaden omkring 1560–70. I Berlin finns inga parallella pjäser. Det torde dock snarare röra sig om en pjäs från 1500-talets sista fjärdedel, vilket också är tillämpligt för våra två tallrikar.

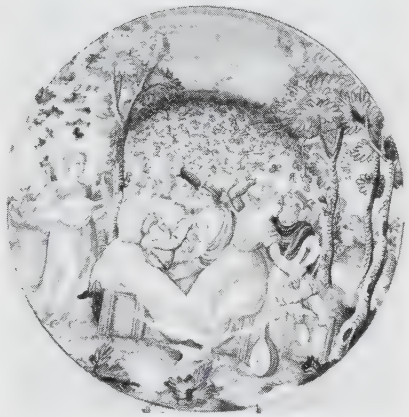
Rackhams katalogisering av den betydande samlingen i Victoria and Albert Museum i London ger här ingen bestämd ledning. Ett lock (Rackham 1940, nr 880) kan jämföras med flera av pjäserna i denna grupp, dateringen är 1580. Rubriken för hela Rackhams kapitel är Patanazzi-verkstaden, en underrubrik anger "förmodligen av Antonio Patanazzi", medan han anmärker att attributionen till Antonio Patanazzi är osäker för nr 880. För Patanazzi-verkstaden som helhet gäller att det är svårt att göra entydiga attribueringar.

Like the previous group, this one can be said to lie between the Fontana and Patanazzi workshops, though the present items have only a little of the uncertainty and squareness in the rendering of figures that characterize Patanazzi pieces. Opinions differ about who did what. There is, for instance, a large group of pieces in French public collections (Giacomotti 1974) which are attributed to Fontana, whereas parallel items in Berlin are assigned to Patanazzi (Hausmann 1972). In this case no definite guidance is to be had from Rackham's cataloguing of the major collection in the Victoria and Albert Museum.

34 FAT

NM 96 (KM 39, Dardel 44)

1500-talets sista fjärdedel



34 Dish. Last quarter of 16th c. NM 96.

Form XI, diam 27 cm. Målat i blått, gulgrönt, smaragdgrönt, litet gult, orangebrunt samt grått och vitt. På undersidan sju koncentriska gula cirklar och en inskrift i blått: *Giouenta* (ungdom).

På en vinkelformad bänk eller låg mur sitter fem personer, till vänster om dem står en kvinna med en luta. Längst till höger sitter en man och en kvinna med en luta mellan sig. Alla är klädda i ”moderna” kläder, d v s 1500-talskläder. Kvinnorna har långa klänningar, åtsnörda i midjan och urringade. De långa ärmarna har en liten puff vid axeln. Männen bär pluderhosor, åtsnörda jackor med hög krage, valk vid axeln och två dessutom en draperad mantel. Hattarna har smala brätten, låga platta kullar och en plym. På vardera sidan om de sittande står några träd. Dess nedhängande grenar har förenats till en berså.

Paralleller: Se nr 25.

35 FAT

NM 83 (KM 53, Dardel 28)

1570–80

Form IV, diam 32 cm. Målat i blått, blekt grönt, gult, brunorange, något violett, vitt och något gråsvart. På undersidan sju koncentriska gula cirklar och en inskrift i blått: *”daa diio piiove la/manna”* (Från Gud regnar mannan).

Marken är fylld av mannakorn, som också regnar ner från himlen. I förgrunden en knäböjande kvinna och barn som samlar mannan i korgar. Till höger kommer ett par män bärande på

korgar. Till vänster står två män i fotsida kläder, den ene av dem, Moses, är gammal, vitskäggig och pekar upp mot himlen. Några tält, samt i fjärran hus och ett par klippformationer med spretiga grenar inramar scenen. Längst fram en låg sten med tuvor.

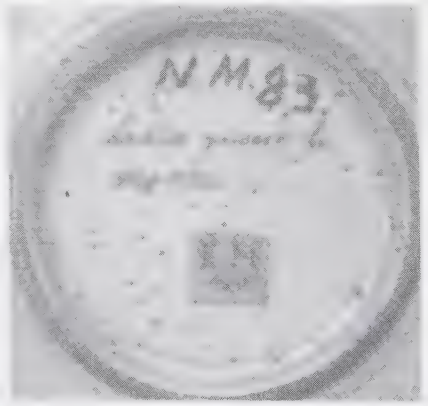
Förlaga: Bibelillustration av Bernard Salomon (a a).

Ämnet: I 2 Mosebok 16: 14–36 berättas om hur Gud lät det regna manna från himlen för att mätta Israels barn när de hungrade i öknen under sitt uttåg från Egypten.

Paralleller: Ett fat, Urbino, omkring 1570, i Museo Nazionale i Florens (Conti 1971, nr 47), framställningen är här livligare och rikare utformad, men i huvudsak upplagd på samma sätt; ett fat, Urbino, omkring 1560–70, Victoria and Albert Museum (Rackham 1940, nr 846) på vars mittfält är målad en scen efter samma förlaga som Nationalmuseums fat; en tallrik, Urbino, efter 1554, Kunstsammlungen zu Weimar (Inv Nr 83/60); ett fat, Urbino, 1565–71, Museo Nazionale i Florens (Conti 1971, nr 11) med groteskornamentik och monokromt mittfält med mannaplockningen. De två sistnämnda är dock gjorda efter andra förlagor. Ämnets stora popularitet framgår av mängden bevarade framställningar, t ex ett Fontana-attribuerat fat, omkring 1540–50, Louvren, gjort efter en gravyr av Agostino Veneziano efter Rafael (Giacomotti 1974, nr 1010), samt ytterligare ett fat i Louvren, från samma tid tillskrivet Fontana-verkstaden och gjort efter en gravyr av Battista Franco.

35 Dish. 1570–80. NM 83. Manna from heaven.

Bernard Salomon, Illustration for Exodus.



36 FAT

NM 85 (KM 38, Dardel 30)

1500-talets sista fjärdedel

36 Dish. Last quarter of 16th c. NM 85. The daughters of Laban (not Jacob pace the inscription).

Form IV, diam 32 cm. Målat i blått, gulgrönt, smaragdgrönt, gult, brunorange, något violett samt svart och vitt. På undersidan fyra koncentriska gula cirklar och en inskrift i grönt: *Le figliole de jacobè* (Jakobs döttrar).

Mitt i landskapet syns två rektangulära brunnskar, ett högre och ett lägre. Till vänster om dessa står Jakob klädd i en mjukt draperad klädnad, på andra sidan karet står Rakel med mössa på huvudet och ett spö i handen. Bredvid henne två kvinnor, längre till höger ytterligare fyra kvinnor i liknande kläder. En hjord av får letar sig fram till det lägre brunnskaret för att dricka. Landskapet domineras av ett stort träd, på marken stora gröna partier. Till vänster en klippa och i bakgrunden till vänster och höger några hus samt ytterligare träd.

Figurerna är relativt långsträckta och små i förhållande till landskapet. Tonaliteten är genomgående mörk och glasyren har hög glans.

Ämnet: Inskriften i botten verkar vara en sammanblandning. Egentligen borde det stå Labans döttrar, d v s Lea och Rakel. Jakob tjänade i sju plus sju år för att få gifta sig med Rakel. I 1 Mosebok 29: 2–11 berättas om hur Jakob kommer till en brunn, där det ligger tre fårahjordar och väntar på att alla hjordarna ska samlas, så att man kan välta bort stenen från brunnen och vattna dem. Så kommer Labans dotter Rakel till brunnen med sin faders, Jakobs morbroders, får och alla fåren vattnas. Detta är förmodligen den scen, som är avbildad.

37 FAT

NM 79 (KM 752, Dardel 34)

1570–80-talet

Form VIII. Diam 44 cm. Målat i blått, mörkt och ljust grönt, ljust gult, litet orangebrunt, något violett samt svart och vitt. På undersidan fyra koncentriska gula cirklar och en inskrift i ljust blått: *Scylle coupe le cheueul/fatal de son pere.* (Skylla klipper sin fars ödesdigra lock).

På en kaj sitter, till höger i en tältöppning, kung Minos med spira i handen. Bredvid honom män i harnesk, skört och plymförsedda hjälmar. Nära bildens mitt knäfaller Nisus dotter Skylla vänd mot Minos. I förgrunden svallar havet in i en inskärning i kajen. Till vänster syns delar av praktfulla skepp. I bakgrunden fortsätter havet och en stad på en bergig udde framtonar. I mellan- och bakgrund till höger och i mitten syns byggnader på och bakom kajen. Framför några valvöppningar vid ett torn står en skara människor.

Figurerna har inga paralleller i det övriga materialet. Också uppläggningen av bilden utan mark eller vegetation är annorlunda. Lägger man härtill det faktum att inskriften är på franska kan det vara frestande att anta att fatet skulle vara franskt. Några direkta paralleller i franskt material finns dock inte. (Se Robert Boulay, Les majoliques françaises, Cahiers de la céramique du verre et des arts du feu, nr 12 1958, s 149–163 och dens. Problème Lyon-Nevers, a a nr 33 1964, s 16–28.) Den franska inskiften, som är exakt kopierad efter förlagan behöver inte heller betyda att fatet är gjort i Frankrike. Inskrifter på tyska och spanska förekommer på majolika som man inte har någon anledning att förmoda att den skulle vara tillverkad annorstädes än i Italien (J V G Mallet, Catalogue des Majoliques des Musées nationaux. Review, Burlington Magazine, March 1976, s 164). Bernard Salomons bilder användes ju i Italien: det fanns upplagor med italiensk text, vilket inte hindrar att en fransk upplaga använts i Italien. Den mindre vanliga uppläggningen av bilden kan helt enkelt hänföras till ett exakt kopierande av förebilden.

37 Dish. 1570–1580s. NM 79. King Nisus and his daughter Scylla.

Bernard Salomon, Illustration for Ovid's Metamorphoses.

Förlaga: En av Bernard Salomons illustrationer till Ovidius metamorfoser (a a).

Ämnet: I Ovidius Metamorfoser VIII: 6–151 berättas historien om hur kung Nisus i Megara dotter Skylla förvandlas till en fågel. Den kretensiske kungen Minos belägrar Nisus land och Skylla blir förälskad i den vackre främlingen. Hon ser som sin enda utväg att klippa den lock ur faderns hår som han är beroende av för att sitta säkert på tronen. I nattens mörker utför hon handlingen och går sedan för att ge locken till Minos (vilket bör vara vad bilden föreställer). Minos tar dock inte nådigt emot henne utan anklagar henne för trolöshet mot fadern och förbjuder henne att sätta sin fot på Kreta. Hon slänger sig då i havet och klänger sig fast vid Minos båt. Under tiden har Nisus förvandlats till en fiskgjuse, han griper efter henne med sin näbb och hon blir en fågel, Ciris.

38 FAT

NM 72 (KM 749, Dardel 14)

1580–1600

38 Dish. 1580–1600. NM 72. The martyrdom of St Catherine of Alexandria.

Form VIII. Diam 45,5 cm. Målat i blått, gulgrönt något smaragdgrönt, gult, brunorange, svart, vitt samt något violett. På undersidan nio koncentriska gula cirklar.

I centrum står en bödel. Han håller en yxa och griper tag i den knäböjande Katarinas av Alexandria hår. På marken ligger en vitaktig kropp utan huvud: det avhuggna huvudet återfinns längre bort till höger. På båda sidor soldater och en folkmassa. Scenen utspelas i ett landskap med låga kullar och i bakgrunden några hus samt längst bort en stadssilhuett mot berg. Till höger, bakom de stora figurerna, ser man himlen öppna sig och ur moln sprutar eld, under står ett par hjul, på marken, det ena trasigt, helgonets martyrredskap.

Fatet kan eventuellt föras till Patanazzi–verkstaden i analogi med de under paralleller nämnda exemplen.

Ämnet: Scenen föreställer den heliga Katarinas av Alexandria martyrium. Hon ska ha levt under 300-talet och protesterat mot Maximinus förföljelse mot de kristna. Hennes martyrium bestod i att hon steglades på ett hjul, som dock gick sönder. Därefter halshöggs hon.

Paralleller: Figurerna är relativt grova men inte dåligt målade. De kan jämföras med figurerna på ett fat och en vassoio attribuerade till Antonio Patanazzis verkstad (Conti 1973, nr 266 och 267). Ämnet förekommer sällan på Urbino-majolika, ett exempel är ett fat målat av Francesco Xanto Avelli, 1535, Musée de Clunys samlingar (Giacomotti 1974, nr 852).

39 FAT

NM 73 (KM 754, Dardel 18)

1580–1600

Form VIII. Diam 45 cm. Målat i blått, smaragdgrönt, gulgrönt, brunorange, brunviolett, svart och vitt. På undersidan sju koncentriska gula cirklar och en inskrift i blått: *E quādo il re di sodomo /ebbe visto de'l grando/Abram la felice vittoria* (Och när kungen av Sodom hade sett den store Abrams lyckosamma seger).

I ett myller av figurer och landskapsstaffage avtecknar sig de två huvudpersonerna: till vänster kungen av Sodom knäböjande med fladdrande mantel, och litet till höger Abram, stående, klädd i krigsmundering, bakom honom en skara soldater. I bildens centrum fångar som återlämnas av Abram. Marken är fylld av stenformationer och grästuvor. I bakgrunden en stad i flera plan, i fjärran berg och vatten.

Tervarent (a a 1957, s 141) hävdar att bibeltexten inte förklarar bilden utan att ämnet snarare är inspirerat av Flavius, Judarnas historia, första boken, tionde kapitlet. Huruvida en förlagetecknare eller majolikamålaren haft den källan är omöjligt av avgöra. För en eventuell relation till Patanazzi-verkstaden se nr 38.

39 Dish. 1580–1600. NM 73. The king of Sodom kneeling in front of Abraham.

Ämnet: I 1 Mosebok 14 berättas om hur konungarna i Sodom och Gomorra blir besegrade av kungen i Elam Kedoarlaomer och hans bundsförvanter och om hur Abram (som senare får namnet Abraham) då går ut och besegrar dessa. Hans motiv var att brorsonen Lot bodde i Sodom. Bilden visar hur kungen i Sodom går Abram till mötes i Konungsdalen (v 17). Abram återlämnar de människor som tagits till fånga och deras ägodelar.

40 FAT

NM 78 (KM 757, Dardel 23)

1580–1600

Form VIII. Diam 46 cm. Målat i blått, smaragdgrönt, gulgrönt, gult, något brunviolett, orangebrunt samt svart och vitt. På undersidan nio koncentriska gula cirklar och en inskrift i mörkt blått: *Sendo uenato a gl' / orecchi di giuda che / thamar, nuora uedouera/pregna* (Det hade kommit till Judas öron att Tamar hans sonhustru, som var änka, var havande.)

40 Dish. 1580–1600. NM 78. Judah and his daughter-in-law Tamar.

I centrum av bildytan brinner en stor eld där Tamar skall brännas. I fotsida kläder med duk om huvudet och en stav i handen leds hon i ett snöre kring livet av två män. Till vänster står Juda med vitt skägg, elegant knäkort klädnad och mössa med virad kant. På båda sidor om elden en samling människor. Scenen utspelas på en slät mark med små ”molnlika” stenar. I bakgrunden till vänster en bit av en mur, till höger en port i en stadsmur. Längst bort berg. I förgrunden några gräsbevuxna stenblock och till höger en knippa ved.

Se nr 38 för relationen till Patanazzi-verkstaden.

Förlaga: Bibelillustration av Bernard Salomon (a a).

Ämnet: I 1 Mosebok 38: 12–26 berättas om hur Juda uppmanade sin sonhustru Tamar, vars man var död att stanna som änka i sin faders hus till Judas son Sela blev fullvuxen. Då hon märkte att hon inte blev given till honom satte hon sig som en sköka vid vägen och Juda kom förbi och begärde henne. Han lovade henne en killing och hon krävde som pant hans signetring, snodd och stav. Detta fick hon. Hon blev också havande och så blev ”berättat för Juda: ’Din sonhustru Tamar har bedrivit otukt, och i otukt har hon blivit havande’. Juda sade: ’Fören ut henne till att brännas.’ ” Hon visade då panten och Juda sade: ”Hon är i sin rätt mot mig, eftersom jag icke har givit henne åt min son Sela.”

41 LÅG SKÅL PÅ FOT (coppa)

NM 98 (KM 49)

1570-talet

Form VI, diam 27 cm. Målad i blått, två toner grönt, gult, violett, brunorange och vitt samt grått och svart. På undersidan tre koncentriska cirklar i gult.

Psyke och hennes två systrar står, i fotsida veckrika klänningar, mot en fond av ett par husgavlar och en pelare på ett högt postament. Bortom syns en portik, en obelisk och en del av en kolonntrumma. Till vänster en gräsbevuxen klippformation

41 Dish on low foot. 1570s. NM 98. Psyche and her sisters.

Master of the Die, No 15 in a series on Psyche, 1541.

från vilken Psykes två systrar är i färd med att störta sig ner. I förgrunden grästuvor och bladrosetter. Två skeenden skildras här samtidigt: Psyke som står och talar med sina systrar och systrarna som kastar sig ut i rymden.

Skålens kvalitet vad beträffar både gods och målning är jämfört med de två följande märkbart högre.

Förlaga: Ett kopparstick av Master of the Die (Maitre au dé) (Bartsch XV, s 218, nr 53) från 1541. Bilden är nr 15 i en serie som skildrar Psyke.

Ämnet: I Psykesagan som berättas av Lucius Apuleius i Den gyllene åsnan IV: 28 och följande står att en kung hade tre döttrar av vilka den vackraste var Psyke. De andra två blev bortgifta medan Psyke genom sin skönhet skrämde bort friarna. Ett orakel tillsade då fadern att sätta ut henne på en klippa där ett monster skulle komma och ta henne i besittning. Hon fördes till klippan och bortfördes därifrån av västanvinden – till Amor. Psyke fick dock aldrig se honom, hon blev nyfiken, tände en oljelampa, spillde olja på Amor och jagades då bort. Hon fördes tillbaka till jordelivet och berättade för sina systrar hur Amor kört bort henne, men sagt att han skulle gifta sig med en av systrarna. Dessa gick då till klippan men när de störtade sig ut togs de inte upp av västanvinden utan dödades. Det är de två sistnämnda händelserna som skildras simultant.

Paralleller: En tallrik med samma motiv och inskription på undersidan gjord i hertigdömet Urbino vid 1500-talets mitt i Wallace Collection (Norman 1976 C 132), och en tallrik i Musée de Clunys samlingar (Giacomotti 1974, nr 893), från Urbino, daterad till omkr 1540 samt nr 42 och 43 i denna samling. Exemplaret i Wallace Collection är mera vältecknat och tycks vara tidigare än vårt exemplar, medan tallriken i Cluny verkar mera samtidig med denna; dateringen bör dock, för vårt exemplar, vara 1570-talet. Norman nämner i sin katalog till Wallace Collection (a a 1976) att det i andra samlingar finns flera majolikor med motiv efter andra blad i Psykesagan av Master of the Die. Också i denna samling finns ytterligare två med motiv ur Psykesagan (nr 80 och 85), men inte efter dessa förlagor.

42 FAT

NM 97 (KM 40, Dardel 42)

1500-talets sista fjärdedel

Form XI, diam 27 cm. Målat i blått, två toner grönt, gult, violett, brunorange och vitt samt svart och grått. På undersidan sju gula koncentriska cirklar och en inskrift i blått: *Esse crudele & uano e /se dal sasso/ Gettano e pasto son di/ fere al basso.* (Då de tror på detta går de och kastar sig och blir till föda för vilddjuren där nere på botten).

Psyke och hennes två systrar i fotsida draperade klänningar står mot samma fond av arkitektur, som på föregående endast något annorlunda återgiven. Till vänster samma gräsbevuxna klippa som på föregående från vilken Psykes två systrar, i en simultan bild, är i färd att hoppa ner. På klippan och från en av gavlarna växer trädgrenar. I förgrunden två stora tuvor.

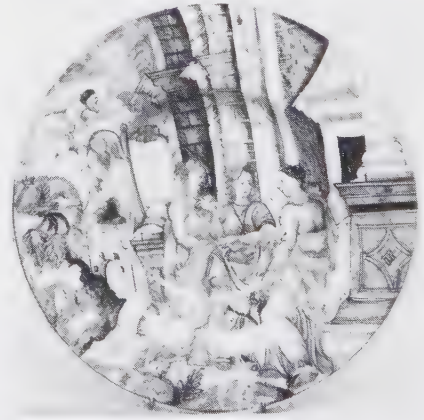
Figurteckningen och målningen är svagare än på föregående.

Förlaga, ämnet och *paralleller:* Se nr 41.

Publicerad: Tervarent 1957, s 136.

42 Dish. Last quarter of 16th c. NM 97. Psyche and her sisters.

43 Dish. Last quarter of 16th c. NM 99. Psyche and her sisters.



43 FAT

NM 99 (KM 36, Dardel 43)

1500-talets sista fjärdedel

Form XI, diam 27 cm. Målat i blått, två toner grönt, gult, violett, brunorange och vitt samt svart och grått. På undersidan sju koncentriska, blekt gula cirklar.

Bilden överensstämmer med föregående, och nr 41, de tre kvinnorna i förgrunden liksom hela skildringen ligger närmare nr 42 och är liksom denna ganska svag.

Förlaga, ämnet och *paralleller:* Se nr 41.

44 FAT

NM 102 (KM 74, Dardel 46)

1500-talets sista fjärdedel

44 Plate. Last quarter of 16th c. NM 102. "The mother of harlots and abominations of the earth" from the Revelation.

Bernard Salomon, Illustration for the Book of Revelation.

Form XI, diam 27 cm. Målat i blått, två toner grönt, mörkt gult, en accent av violett, brunorange, grått samt svart och vitt. På undersidan åtta koncentriska gula cirklar.

Ursprungliga glasyrskador.

Till vänster tre knäböjande män, en med krona, vända mot höger. Mot dem kommer ett sjuhövdat djur på vilket den babyloniska skökan rider. Hon bär en högt gördlad klänning och två kronor. I ena handen håller hon en pokal som hon sträcker upp. Till höger ett par träd, i bakgrunden vatten, höjder och en stad.

Förlaga: Illustration till bibeln av Bernard Salomon (a a).

Ämnet: I Uppenbarelseboken 17:3 och följande kan man läsa: "Sedan förde han mig i anden bort till en öken. Där såg jag en kvinna som satt på ett scharlakansrött vilddjur, fulltecknat med hädiska namn; och det hade sju huvuden och tio horn. Och kvinnan var klädd i purpur och scharlakan och glänste av guld och ädla stenar och pärlor; och i sin hand hade hon en gyllene kalk, full av styggelse och hennes otukts orenlighet. Och på hennes panna var skrivet ett namn med hemlig betydelse: 'Det stora Babylon, hon som är moder till skökorna och till styggelserna på jorden' ".

Paralleller: I Grünes Gewölbe i Dresden finns en stor skål av emalj från Limoges, slutet av 1500-talet, signerad Courtois med samma framställning, säkerligen efter samma förlaga. Inv nr III, 8 (Joachim Menzhausen, Grünes Gewölbe. Leipzig 1968, sid 76, plansch 26). Nr 60 har samma ämne, gjort efter samma förlaga, men målningen har en annan karaktär.

45 FAT

NM 80 (KM 45, Dardel 24/5)

1580–1600

Form IV, diam 32 cm. Målat i blått, gulgrönt, något smaragdgrönt, gult, brunorange, något violett samt svart och vitt. Tonaliteten är ljus och ger ett orangeaktigt intryck. På undersidan sju koncentriska gula cirklar och en inskrift i mörkt blått: *Chiel fiume.* Det bör kunna översättas "den himmelska floden", chiel står då för cielo.

Scenen utspelar sig i flodguden Achelous boning, en platå i vattnet med en genombruten klippformation på vilken det växer träd. Runt ett bord sitter fem personer; Theseus dricker ur en bägare, som räcks till honom av Achelous, två av de andra är "den gråsprängde hjälten – Lelex" och Peirithous. Från höger kommer barfota nymfer med mat. Till vänster, på det småvågiga vattnet, rider Neptunus på två hippokamper. I bakgrunden till vänster klippor med byggnader.

Figurerna är ganska svagt och klumpigt tecknade, ansiktena egendomligt maniererade och en av männen iögonenfallande feltecknad. Fatet kan eventuellt föras till Patanazzi-verkstaden.

45 Dish. 1580–1600. NM 80. Theseus with Pirithous and Lelex feasted by the river god Achelous.

Ämnet: I Ovidius Metamorfoser VIII:547–573 berättas om hur flodguden Achelous, "svullen av regn", hindrade Theseus från att återvända till Athen, men också erbjöd honom att stiga in i sin boning. Den var gjord av pimpsten och tuff, golvet var fuktigt och här bjöds på gästabud.

Paralleller: I Victoria and Albert Museum (Rackham 1940, nr 972) finns en tallrik attribuerad till Domenigo da Venezias verkstad, 1500-talets mitt. Fyra personer sitter till bords och från höger kommer två tritoner. Maten är fiskar serverad i snäckor. Den har få formala likheter med vårt fat, men inskriften är i sammanhanget intressant. På dålig italienska säger den att den gode Theseus tar avsked och vill fortsätta och att Achelous för att få honom att stanna får sin flod att svälla mycket.

I Museo Nazionale i Florens finns en vas "grande vaso biansato con applicazioni plastiche" (Conti 1971, nr 45) från Orazio Fontanas verkstad 1565–71 med samma ämne.

46 FAT

NM 161 (KM 35)

1500-talets sista fjärdedel

46 Dish. Last quarter of 16th c. Galatea.

Form IV, diam 32 cm. Målad i blått och gulgrönt, gult, brunorange samt svart och vitt. Ljus tonalitet där det blå dominerar. På undersidan koncentriska gula cirklar och en inskrift: *Galatea.*

På ett småkrusigt hav kommer ett följe av havsgudomligheter och amoriner. Främst två amoriner, därefter, i centrum av bilden, Galatea sittande på ett stort snäckskal. Bredvid sig har hon en amorin med pilbåge i handen. Snäckskalet bärs av delfiner. Ytterligare en delfin simmar i förgrunden till vänster där ett par – en naken kvinna och en sjökentaur som i ena handen håller en treudd – syns. Bakom dem en blåsande triton. I bakgrunden ett relativt detaljerat utfört landskap med hus. Över detta, på brämet, svävar en amorin.

Ämnet: I Ovidius Metamorfoser XIII: 738 och följande berättas om Galatea, en av nereiderna, dotter till Nereus. Galatea var älskad av Polyfemos, men älskade själv Acis. Polyfemos dödade denne och Acis blev då en flod med klart vatten.

Paralleller: I Wallace Collection finns ett fat med en liknande scen och en inskrift i botten: "galatea". Galatea sitter åt andra hållet, men den allmänna uppbyggnaden med staden i bakgrunden och en amorin med två kransar i händerna är densamma. Paret till vänster saknas (Norman 1976, nr C 118). Se även nr 90 samt 112 och 113 i Nationalmuseums samling.

VI

I samlingen finns fem större och mindre fat vars motiv är någon form av jaktscen eller fångstsituation. Människorna är alla klädda i samtida 1500-talskläder. Fatens likartade utseende har sin förklaring i att de är gjorda efter kopparstick ur Venationes ferarum, avium, piscium av Philippe Galle efter Stradanus (Jan van der Straet). Ett av faten är försett med en inskrift på undersidan, på dåligt latin, hämtad från gravyren. Dessa är alla försedda med texter. Boken med gravyrerna publicerades 1578 och faten bör vara gjorda någon gång mellan denna tidpunkt och 1600. Om inte samma hand har gjort dem hör de ändå förmodligen till samma verkstads produktion. Vid denna tid är Patanazzi-verkstaden i Urbino det troligaste ursprunget. C 116 i Wallace Collection (se nedan), som attribueras till Patanazzis verkstad, omkring 1600 sammanförs av Norman med nr 48–50 i denna samling och han antar att de kan vara målade av samma hand. Nr 47 har ett något annorlunda utseende, det är också större. Även nr 51 skiljer sig från de tre förstnämnda, det ligger närmare de nedan nämnda pjäserna från Weimar.

Ett par stora fat (typ vassoio, jfr nr 27) har vardera fem bildscener som tycks vara gjorda efter samma förlaga av Galle (Giacomotti 1974, nr 1080 och Conti 1971, nr 15). Mittscenen på det första, som finns i Musée de Clunys samlingar, har identifierats som efter Galle. Även fatet i Museo Nazionale i Florens bör vara efter Galle, men dateras av Conti till 1565–1571. En ännu märkligare datering finner man för ett djupt fat (Italian Maiolica from Czechoslovak art collections, Museum of Decorative Arts, Prague February–March '73, nr 57); Orazio Fontanas verkstad 1540–1550 stämmer inte om man använt en förlaga av Galle.

En del ytterligare jämförelsematerial finns:

Två trepassformade stora kärl (typ rinfrescatoio, jfr nr 18, 19), har scener gjorda efter Galles gravyrer. Det ena finns i Wallace Collection (Norman 1976, nr C 116) och det andra i Collezione Genova, Venedig (Bellini–Conti 1964, pl mellan s 144 och 145). Det förra har daterats till omkring 1600, det senare till 1500-talets mitt, vilket måste vara en alltför tidig datering med hänsyn till förlagan. (Motivet är en centralt placerad flodgud med ett lejon vid sidan, bakom honom syns en

The collection includes five dishes, large and small, with some form of hunting scene or a similar situation. All the figures are in modern, i. e. 16th-century dress. The explanation for the similar appearance of these dishes is that they were done after engravings from *Venationes ferarum, avium, piscium* by Philippe Galle after Stradanus (Jan van der Straet). One of the dishes has an inscription on the underside, in poor Latin, which has been taken from the engraving. All the engravings carry texts. The book containing them was published in 1578, which implies that the dishes should date between that year and the end of the century. If they are not all by the same hand it seems reasonable to assume that they come from a single workshop. For the period in question the most probable origin is the Patanazzi workshop in Urbino.

klippformation, runt omkring fiskande män. Flodguden tycks vara Arno, eftersom han karakteriseras av ett lejon (Bellini–Conti 1964). I förlagan finns inget lejon och flodguden är vänd åt andra hållet, men där finns en Diana, som plockats ut ur bilden av majolikamålaren). Också i Museum für Kunsthandwerk i Dresden finns motivet med en flodgud och fiskande män, men här finns Diana kvar (inv nr 37 858). Återgivandet stämmer väl med Nationalmuseums exemplar med samma tema, nr 49. I Kunstsammlungen zu Weimar finns två mindre fat (diam 26,5 cm) med olika jaktscener (det ena A 753 efter samma gravyr som nr 50). Båda är osignerade. De är attribuerade till Urbino eller Venedig omkring 1590.

47 Dish. 1580–1600. NM 75. Dove-catching.

Philippe Galle (after Stradanus), Engraving from 1578.

47 FAT

NM 75 (KM 750)

1580–1600

Form VIII, diam 45 cm. Målat i blått, gulgrönt, smaragdgrönt, gult, orangebrunt, något violett samt svart och förhöjt med vitt. På undersidan sju koncentriska gula cirklar samt en inskrift i blått: *Retibus aut iaculis capitar sic/sepe Palunbes/Que mortem proprie pro'is/amore sub:* (På detta sätt fångas ofta duvan med nät eller pilar, duvan som ljuter döden av kärlek till sin egen avkomma).

Scenen föreställer ett landskap där fågelfångst pågår. I förgrunden till vänster och höger träd med nät och infångade fåglar. En kvinna håller två döda fåglar i handen en annan väljer fåglar från en man som har en korg full. Till höger står en lastad åsna, ytterligare figurer och staffage på förlagan är noggrant återgivna. Kvinnorna är klädda i klänningar med hög midja, förkläde, om håret bär de nät, en har ett dok. Männen har alla

hatt och korta vida åtsnörda blusar. Detta fat är gruppens mest välgjorda pjäs.

Förlaga: Blad ur Venationes ferarum, avium, piscium av Philippe Galle efter Stradanus. Inskriften på gravyren, som kopierats lyder: Retibus aut iaculis sic sepe Palumbes, Que mortem proprie prolis amore subit.

48 FAT

NM 81 (KM 41, Dardel 26)

1580–1600

Form IV, diam 32,5 cm. Målat i blått, gulgrönt, smaragdgrönt, gult, brunorange, grått, svart samt vitt. På undersidan åtta koncentriska gula cirklar.

Fatet är spräckt.

I ett landskap med låga gräsbevuxna kullar och några träd pågår en jakt. Till vänster i förgrunden en jägare som håller en hund i koppel, till höger ytterligare en jägare med spjut och en hund som möter en behornad hjort. I mitten ett ungt träd uppvuxet ur en stubbe. I mellangrunden hundar som biter hjortar, nät, ryttare och ytterligare jägare. Längst fram några bläcksvampar.

Förlaga: Blad ur Venationes ferarum, avium, piscium av Philippe Galle efter Stradanus. Bladet har följande inskrift: Sic canibus celeres agitant in retis ceruos Inq fere timidum iactant venabula pectus (Så jagar de med hundarna in de snabba hjortarna i näten och kastar jaktspjut i deras ängsliga bröst).

Förlagan är noggrant återgiven, men på samma gång anpassad till den cirkelrunda ytan. Mittpartiet med svamparna och det nya trädet har dragis fram och kullen det står på förstorats något. Svamparna är på förlagan inte karakteriserade som bläcksvampar.

48 Dish. 1580–1600. NM 81. Hunting scene.

Philippe Galle (after Stradanus), Engraving from 1578.

Paralleller: Den i gruppsammanfattningen nämnda tallriken från Weimar (A 753) är gjord efter samma gravyr, men på ett enklare och mera schematiskt sätt.

49 FAT

NM 88 (KM 52, Dardel 33)

1580–1600

49 Dish. 1580–1600. NM 88. Diana in the middle of a scene with fishermen.

Philippe Galle (after Stradanus), Engraving from 1578.

Form IV, diam 32 cm. Målat i blått, gulgrönt, smaragdgrönt, gult, brunorange, violett samt grått, svart och vitt. På undersidan åtta koncentriska gula cirklar.

Fatet är spräckt.

I centrum sitter Diana med månskära på huvudet och en lagerkvist i ena handen. Hon är naken så när som på en slöja svept över ena axeln. Framför henne, på samma klippformation mitt i ett vattendrag, sitter en vitskäggig flodgud lutad mot sin kruka. Han håller också en överflödande cornucopia. Till vänster om klippformationen och på högra stranden står män med hammare och håvar. I vattnet några fiskar. Männen bär alla 1500-talskläder och har platta bredbrättade hattar. I bakgrunden träd, en bro och höga kullar med hus.

Tervarent (1957, s 134–135) beskriver Diana som en astrologisk personifikation av månen med sina ”barn”, fiskarna, som hon har en särskild böjelse för då månen är en ”våt”planet. Så förklarar han också flodgudens närvaro. En man till vänster om Diana, som uppges hålla om sitt bälte (att så inte är fallet framgår av förlagan), skulle symbolisera den girige eller berikade då månen har silvret bland sina metaller. Männen med hammare har han ingen förklaring till. Tervarent tvekar dock om att det är en astrologisk framställning, då den inte kopierar något tidigare återgivande av detta ämne. När man funnit förlagan (se nedan) blir problemen mindre. Diana själv var en mångudinna; hon kan ha lånat lagern av sin tvillingbror Apollo. Hon var hela djurvärldens gudinna och genom månen hade hon ett inflytande på havet. Hela serien av förlagor handlar också om jakt och fångst,

ett område som låg henne nära. Förlagans text förklarar närvaron av männen som slår på klippan för att ljudet ska bedöva fisken, som de sedan kan plocka upp i sina håvar. Flodgudens cornucopia betecknar överflödet i hans revir.

Förlaga: Blad ur Venationes ferarum, avium, piscium av Philippe Galle efter Stradanus. Bladet har följande inskrift: Surdescit sonitu ad petras e gurgite piscis Ascendit, millo capitur molimine in undis (Fisken från djupet bedövas av ljudet mot klipporna och stiger upp, fångas i vågorna av den nedsänkta håven).

Paralleller: I Museum für Kunsthandwerk i Dresden finns en i gruppsammanfattningen nämnd, liknande, men mindre framställning av samma ämne.

Publicerat: Tervarent 1957, s 134–135.

50 Dish. 1580–1600. NM 89. Hunting scene with panthers.

Philippe Galle (after Strandanus), Engraving from 1578.

50 FAT

NM 89 (KM 33, Dardel 34)

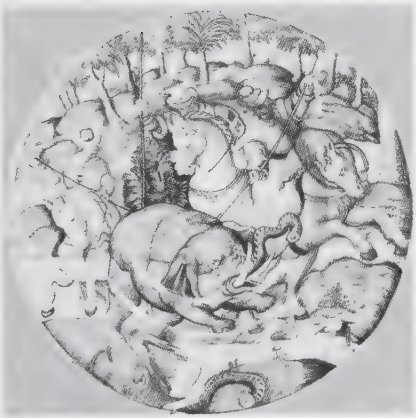
1580–1600

Form IV, diam 31,5 cm. Fatet är målat i blått, huvudsakligen gulgrönt, gult, brunorange, något violett samt svart, grått och vitt. På undersidan nio koncentriska gula cirklar.

I mitten två ryttare till häst och ett par hundar. Vänstra sidan domineras av ett stort träd i vilket en panter klättrar, vid trädets fot två hundar och två pantrar. Längst till vänster syns en jägare med en stång i händerna och till höger, i förgrunden, ytterligare en jägare. I bakgrunden en jägare med tre kopplade hundar och bakom honom en sjö och motstående strand med några hus.

Förlaga: Blad ur Venationes, ferarum, avium, piscium av Philippe Galle efter Stradanus. Bladet har följande text: Sic capiunt cautes per summa cacumina feles Arberis, aut canibus iuga per sublinna montis (Så här infångar de katter på trädets högsta toppar eller med hundar på bergshöjderna).

Den grafiska bildens vänstra tredjedel är utelämnad av majolikamålaren, vilket uppenbarligen gjort det lättare att anpassa den avlånga bilden till fatets cirkelrunda form.



51 Dish. 1580–1600. NM 100. Huntingscene with elephants.

Philippe Galle (after Strandanus), Engraving from 1578.

51 FAT

NM 100 (KM 37, Dardel 44)

1580–1600

Form XI, diam 27 cm. Målat i litet ljust blått, gulgrönt, smaragdgrönt, något gult, brunorange, grått samt svart och vitt. På undersidan åtta koncentriska gula cirklar.

Tre ridande män anfaller med spjut en stor centralt placerad elefant. Ytterligare en elefant skymtar nere till vänster. Landskapet är uppbyggt av tuvor eller kullar med en rad palmer i bakgrunden.

Förlaga: Blad ur Venationes ferarum, avium, piscium av Philippe Galle efter Stradanus. Bladet har följande text: Sic fossis foneis magno stridore Elephantes Agmine cōneniunt, capiuntur cuspidis ictu (På detta sätt samlas elefanterna i en rad under stort oväsen tack vare dikena och träffas av lansens kast).

Majolikamålaren tycks ha lagt en cirkel runt bladets mittersta del och använt denna som förlaga, men utelämnat detaljer som ett par avbrutna betar i förgrunden och en elefanthjord samt en stor skara ryttare som syns längst bort på Galles bild.

VII

Alla pjäserna i följande grupp är istoriati av Urbino-typ, men förmodligen är ingen av dem tillverkad i själva Urbino. De har därför här attribuerats till hertigdömet Urbino. Godset i faten är relativt tjockt och tungt. Undersidorna har i flera fall både blå och gula koncentriska cirklar. Färgskalan är genomgående ganska mörk, men inte lysande utan snarare dov. Mörka gula toner och avsaknad av rena ljusa färger ger detta intryck. Detaljernas karaktär stämmer inte heller med det övriga materialet.

All the pieces in this group are istoriati of the Urbino type but probably not one of them was made in the town itself and they are therefore attributed here to the Duchy of Urbino. The ware in the dishes is relatively thick and heavy. In several cases the underside has concentric circles in blue and yellow. The colour scale is fairly dark throughout and rather sombre, an impression that is conveyed by dark yellow tones and an absence of clear light colours.

52 FAT

NM 106 (KM 91, Dardel 50)

1500-talets slut

Form XI, diam 27 cm. Målat i blått, gulgrönt, smaragdgrönt, gult, brunorange, violett samt grått, svart och vitt. På undersidan sju koncentriska gula cirklar.

I förgrunden syns ett språkband med inskriften Rhetorica. I mitten sitter, i en hög stol, en personifikation av retoriken. Hon har fått Apollons lagerkrans, Athenas gorgonhuvud på bröstet, samt Hermes kaducé i handen. Det är lån från skaldekonstens, vishetens och retorikens gudar. Lärde män och stora författare omger retoriken. Till vänster ligger några böcker, på en sitter en uggla och en annan fågel. På böckernas snittytor står Cvint (Quintilianus), Demostin (Demosthenes), Cicero, AE schin och es (Aeschines), på en uppslagen bok står det Isocrates (Sokrates).

52 Dish. Late 16th c. NM 106. Rhetoric surrounded by learned men and authors.

Figurerna är stora och grova, men inte direkt illa tecknade. Någon förlaga har inte gått att identifiera, men om så hade varit fallet kunde den ha varit tysk eller nederländsk av figurerna att döma.

En härkomst utanför Urbino, men inom hertigdömet Urbino, är trolig.

53 FAT

NM 95 (KM 47, Dardel 40)

1500-talets tredje fjärdedel

53 Dish. Third quarter of 16th c. NM 95. Mucius Scaevola.

Form IV, diam 31 cm. Målat i blått, gulgrönt, smaragdgrönt, brunorange, gult, violett samt svart och vitt. På undersidan två grövre koncentriska cirklar vardera omgivna av två tunna cirklar, i gult och blått, samt en inskrift i blått: *.mucio.romano.* (den romerske Mucius).

Scenen utspelas framför ett läger, av vilket tre tält med toppiga tak syns. I mitten ett stort bord med en duk som hänger ner till marken. Till vänster sitter Porsenna med skägg i kort klädnad, pösig jacka och låg, virad huvudbonad. Bakom honom ytterligare två män. Till höger om bordet står två män med plymprydda hjälmar. Den främre är Mucius Scaevola, som har ett svärd i handen, som han håller över en flammande eld, på en altarliknande uppbyggnad just framför bordet. I förgrunden en liten kulle och ett lågt staket. Himlen är målad med några kraftiga horisontala penseldrag.

Det lilla staketet kunde peka på att målaren var någon i Xantos efterföljd. I och för sig kan det vara så, men färgskalan, undersidesmönstringen och figurernas teckning pekar snarast på en härkomst utanför själva Urbino, men inom hertigdömet Urbino.

Förlaga: Målaren har använt sig av en gravyr (Bartsch VIII, s 341, nr 74) möjligen gjord av Georg Pencz (omkr 1500–1550), en tysk som före 1530 tillbragte en tid i Italien. Majolikamålaren har delat figurerna på förlagan i två grupper och använt ett annat fyrfat. Bordet finns med på förlagan, bakom figurerna. Dessa är kraftigare och "tätare" på förlagan, men deras karakteristiska ställningar visar att det just är denna förlaga målaren bör ha haft.

Ämnet: I Livius II: 12 och följande berättas om hur Mucius – sedan tarquinierna hade kastats ut ur Rom och staden intagits av etruskerna – försökte döda etruskerkungen Porsenna. Han misslyckades, upptäcktes och fördes inför Porsenna. Mucius placerade då frivilligt sin högra hand i ett offerfat med glödande kol och lät handen förtäras av elden. Därigenom vann han Porsennas beundran och återfick sitt svärd. Efter detta kallades Mucius Scaevola, den vänsterhänte.

Paralleller: Andra skildringar av samma tema, men efter andra förlagor, på Urbino-majolika är t ex ett fat i Victoria and Albert Museum från Fontana-verkstaden, 1565–70 (Rackham 1940, nr 832); en skål av Francesco Xanto Avelli daterad 1534 (Chompret 1949, nr 969); ett fragment av en vas i Musée de Clunys samlingar, Urbino, omkring 1535–40 (Giacomotti 1974, nr 886); en coppa på låg fot från Urbino, omkring 1545, i Musée de Clunys samlingar (Giacomotti 1974, nr 887) samt nr 76 i Nationalmuseums samling. Också i Wallace Collection i London finns ett fat, attribuerat till hertigdömet Urbino, 1500-talets mitt (Norman 1976, C 131).

Georg Pencz (probably), Engraving from second quarter of 16 th c.

54 FAT

NM 91 (KM 42, Dardel 30)

1500-talets tredje fjärdedel

54 Dish. Third quarter of 16th c. NM 91. The birth of Samson.

Form VII, diam 30 cm. Målat i blått, två toner grönt, mörkt gult, något violett samt grått, svart och vitt. På undersidan slarvigt tecknade koncentriska gula och blå cirklar, tre av vardera, samt en inskrift i blått: *nasimento.di.sanson* (Simsons födelse).

Scenen utspelar sig i ett rum med rutat golv. I förgrunden syns dock två låga kullar med grästuvor. Vid en öppen spis längst till höger sitter en kvinna med den nyfödde Simson i famnen. Bredvid henne står en annan kvinna och pekar mot vänster, där Manoas hustru halvsitter, stödd av två kvinnor. Manoa står bakom dem. I mitten en kvinna som bär en liten bricka med rituella föremål.

Fatet tillhör den typ av istoriati som tillverkades utanför själva Urbino, i hertigdömet Urbino. Den kraftigt konturerade teckningen och den skinande glasyrytan liksom den djupa orangefärg som finns på detta fat anges av Rackham som karakteristika för Rimini (a a 1940, s 309 och a a 1933, s 70). De koncentriska blå cirklarna som omväxlar med de gula är dock inget kännemärke för Rimini. I detta fall tycks den riktiga bestämningen därför vara den något vaga angivelsen hertigdömet Urbino.

Ämnet: Berättelsen om Simsons födelse finns i Domarboken XIII. En herrens ängel kom till Manoas hustru, som var ofruktsam, och sade till henne att hon skulle föda en son (vers 5) ”på vilkens huvud ingen rakkniv skall komma, ty gossen skall vara en Guds nasir allt ifrån moderlivet”. I vers 24 står det vidare: ”Därefter födde hans hustru en son och gav honom namnet Simson”.

55 FAT

NM 84 (KM 43, Dardel 29)

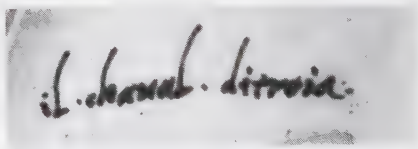
1500-talets tredje fjärdedel

Form VII, diam 31 cm. Målad i blått, grönt, mörkt gult, brunorange samt grått, svart och vitt. Mörk tonalitet. På undersidan sex koncentriska gula och fyra blå cirklar samt en inskrift i blått: *il·chaual·di troia·* (Hästen från Troja).

I bakgrunden en stadsmur med torn och ovanför en port två män som arbetar på den. I mellangrunden två små knäböjande figurer, kung Priamos och hans gemål Hekuba. I förgrunden drar tre män en vagn med den trojanska hästen.

Den mörka tonaliteten, den spretiga, men flödiga teckningen pekar mot att fatet inte är gjort i Urbino. En möjlighet är Rimini. Hertigdömet Urbino blir dock den rimligaste attribueringen (se nr 54).

55 Dish. Third quarter of 16th c. NM 84. The Trojan horse.



Ämnet: Berättelsen om den trojanska hästen finns i Aeneiden II, där Aeneas berättar om hur grekerna lyckades ta Troja. En stor trähäst fördes, trots Laokoons och Kassandras varningar, som en offergåva till Athena in i Troja. I hästen var grekiska krigare gömda. Väl inne i Troja lämnade de hästen och staden besattes.

Paralleller: Timothy Clifford och J V G Mallet har i artikeln Battista Franco as a Designer for Maiolica (Burlington Magazine July 1976 s 387–410) försökt rekonstruera en "History of Troy Service" gjord efter teckningar av Battista Franco. De förlagor och pjäser de avbildar har inga likheter med vår tallrik. Breda brämdekorer med putti kunde utelämnas allt efter önskan, men inte heller de två teckningar de publicerar (nr 67 och 68) med grekerna som stiger in i hästen respektive trojanerna som drar in den i staden stämmer med vår tallrik.

56 FAT

CXV 724

1500-talets tredje fjärdedel

56 Dish. Third quarter of 16th c. CXV 724. Venus and Vulcan.

Form VII, diam 30 cm. Målat i blått, huvudsakligen smaragdgrönt, mörkt gult, orangebrunt samt grått, svart och vitt. Mörk tonalitet. På undersidan fem koncentriska gula cirklar.

Scenen utspelar sig i ett landskap med vatten och en strand i bakgrunden. I förgrunden grästuvor. Till vänster en eldstad med brinnande eld, i mitten ett städ på en träkubbe. På en annan träkubbe sitter Vulcanus med hammare i handen i färd med att smida en pil, till vänster om honom en amorin med båge. Till höger om städet står Venus med lång mantel och ytterligare två amoriner.

Den litet spretiga, men inte dåliga teckningen är främmande för Urbino-traditionen sådan vi känner den genom signerade och relaterade pjäser. Den hör ändå till istoriatomåleriet i Urbinos krets och bör kunna inordnas i hertigdömet Urbino.

Ämnet: Vulcanus, smideskonstens gud, som var gift med Venus är här i färd med att tillverka pilar till hennes son Amor, som ofta uppträder som flera amoriner.

Paralleller: I Museo Nazionale i Florens finns en tallrik från Urbino, daterad till omkring 1550 med samma ämne i liknande framställning, den bär även en inskrift: "Vulcano e Venere" (Conti 1971, nr 30). Nr 2 i Nationalmuseums samling har samma ämne, liknande till ämnet är också nr 12 och nr 75.

Publicerat: Falke s 19, nr 14.

VIII

Rundaktiga, men muskulösa figurer återkommer på en serie små tallrikar. De två eller tre figurerna på varje tallrik har en till den sammanlagda bildytan proportionerlig storlek. En viss spretig vårdslöshet kännetecknar teckningen på några av föremålen i denna grupp. Det allmänna intrycket är en stark släktskap med de dekorer som kan föras till Fontana-verkstaden (grupp II) och det blir därför naturligt att karakterisera denna grupp som av Fontana-typ.

There is a series of small plates with plump but muscular figures. The size of these figures is in proportion to the overall picture. Some of the plates in this group are drawn with a certain sprawling perfunctoriness. The general impression is a close kinship with the decorations that can be assigned to the Fontana workshop (group II), making it natural to characterize these works as of the Fontana type.

57 TALLRIK

NM 136 (KM 102, Dardel 80)

1500-talets tredje fjärdedel

Form I, diam 22,5 cm. Målad i blått, gulgrönt, accenter av smaragdgrönt och violett, mörkgult, orangebrunt samt grått och något svart och vitt. På undersidan nio koncentriska gula cirklar.

Kring ett bord med tre djurben står på den ena sidan fyra män, ytterligare några huvuden syns, och på den andra sidan tre män. På bordet står mat, några av männen, som är klädda

57 Plate. Third quarter of 16th c. NM 136.

som soldater, bär dit stora vinkannor. Scenen försiggår utomhus. Till vänster en gavel med en port samt en ensam trädgren. Till höger en mur med en välvd öppning, bakom denna en stad, längst bort kullar och i förgrunden en liten tuva.

Förlaga: Bordet återfinns i en av de illustrationer till Aeneiden, som Marcantonio Raimondi graverat efter Rafael (Bartsch, XIV, s 264, nr 352). Det är ganska vanligt på majolikapjäser, se nr 4 i Nationalmuseums samling.

Ämnet: Det har föreslagits att scenen skulle föreställa den händelse, som skildras i Första Mosebok, XIV:18–19: "Och Melki-Sedek, konungen i Salem, lät bära ut bröd och vin; denna var präst åt Gud den Högste. Och han välsignade honom och sade: 'Välsignad var Abram av Gud den Högste, himmelens och jordens skapare . . .' " (Tervarent 1957, s 147). Rafael har i Loggiorna målat ämnet, Storie di Abramo e Loth (fjärde valvet), (L'opera completa di Raffaello, Classici dell'Arte. Milano 1966, s 121). Det förekommer också på majolika (Guy de Tervarent, Enquête sur le sujet des majoliques, s 37. Kunstmuseets årsskrift XXXVII 1950. Köpenhamn 1951, s 1–48). På de framställningar Tervarent visar är det en krönt man i fotsid klädnad och en krigare som möts, omgivna av soldater samt stora vinkannor (en tallrik från Caffagiolo i Louvren och en tallrik från Castel Durante, omkring 1524 i Dijon). Lösningen till bildens innehåll är möjlig, men i så fall är ämnet lätt missuppfattat. Någon bättre lösning föreligger inte för närvarande.

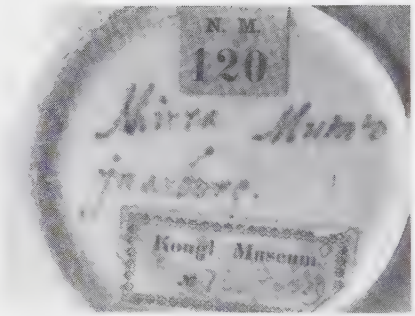
58 TALLRIK

NM 120 (KM 768 (?), Dardel 64)

1500-talets tredje fjärdedel

Form II, diam 23,5 cm. Målad i blått, smaragdgrönt, gulgrönt, gult, litet brunorange, något brunviolett samt litet svart och vitt. Djup färgskala. På undersidan fyra koncentriska gula cirklar och en inskrift i gråblått: *Mirra Mutato in arbore* (Myrrha förvandlad till träd).

I mitten står Myrrha och föder Adonis. Hennes händer är grenar, på huvudet växer höga grenar, underben och fötter har blivit rot och stam. Från vänster kommer tre kvinnor, en med en stor kanna, en med ett fat. Till höger sitter en kvinna och hjälper fram barnet, ytterligare tre kvinnor kommer springande. Scenen utspelas mot bakgrunden av ett vattendrag. Bortom vattnet syns en strand med höjder och några få hus.



Bernard Salomon, Illustration for Ovid's Metamorphoses.

58 Plate. Third quarter of 16th c. NM 120. Myrrha giving birth to Adonis.

Ämnet: I Ovidius Metamorfoser X: 298–518 berättas historien om Myrrha, som älskade sin fader Cinyras. När modern var borta och offrade till Ceres i nio nätter, fullbodades den brottsliga kärleken med ammans hjälp. När Cinyras förstod vad som hänt försökte han döda Myrrha med ett svärd, men hon flydde och efter nio månader stannade hon utom sig och bad "förvandla mig och förvägra mig både liv och död". Hon blev då ett träd – myrra och ur detta träd föddes Adonis.

Förlaga: Illustration till Ovidius Metamorfoser av Bernard Salomon (a a).

Paralleller: Ämnet har använts flera gånger även om det inte är särskilt vanligt, t ex på en tallrik från Urbino, omkring 1535, där figurerna är fördelade på samma sätt (Chompret 1949, nr 949). En tallrik i Clunymuseets samlingar från Urbino 1550–60 (Giacomotti 1974, nr 1048) har samma ämne, men framställt på helt annat sätt.

59 TALLRIK

NM 155 (KM 110)

1570–80

59 Plate. 1570–80. NM 155. The vision of Jacob's ladder.

Form I, diam 21,8 cm. Målad i blått, två toner grönt, mörkgult, orangegult, orangebrunt samt svartgrått och vitt. Blek färgskala. På undersidan sju koncentriska gula cirklar.

I mitten en stege som vilar på marken och sträcker sig upp till en molnkrans. På stegen tre änglar; under stegen halvligger Jakob mot en låg klippa med ett knotigt träd. I bakgrunden tre pelare med en arkitrav och vatten, till vänster ett par träd, i förgrunden några tuvor.

Förlaga: Någon direkt förlaga är inte känd, men en illustration av Bernard Salomon till bibeln (a a) har vissa drag som stämmer överens med skildringen på tallriken.

Ämnet: I 1 Mosebok 28: 10–12 kan man läsa: "Men Jakob begav sig från Beer-Seba på väg till Haran. Och han kom då till den heliga platsen och stannade där över natten, ty solen hade gått ned; och han tog en av stenarna på platsen för att hava den till huvudgärd och lade sig att sova där. Då hade han en dröm. Han såg en stege vara rest på jorden, och dess övre ände räckte upp till himmelen, och Guds änglar stego upp och ned på den."

Paralleller: Exempel på att motivet använts och en fingervisning om att någon mera direkt förlaga bör ha funnits är en emaljmålning från början av 1600-talet "The dream of Jacob" (inv nr 44 42) i The Walters Art Gallery (Philippe Verdier, Catalogue of the painted enamels of the Renaissance. The Walters Art Gallery, Baltimore 1967, s 346–47, nr 185).

60 TALLRIK

NM 154 (KM, Dardel 98)

1570–80

Form I, diam 22 cm. Målad i blått, grönt, gult, orangebrunt, svart och vitt. Relativt djup färgskala. På undersidan sju koncentriska gula cirklar och en inskrift i mörkt blått: *Apocalisse / ip XVII* (Apokalypsen, Uppenbarelseboken, 17 kapitlet).

Till vänster två knäböjande män, en av dem krönt. Mot dem, från höger, kommer ett sjuhövdat djur, på vilket den babyloniska skökan rider med en pokal i ena handen. På sidorna träd och klippor, i bakgrunden några kullar, i förgrunden vatten och grästuvor.

Förlaga, ämnet och paralleller: Se nr 44.

60 Plate. 1570–80. NM 154. "The mother of harlots and abominations of the earth", from the Book of Revelation.

61 TALLRIK

NM 158 (KM, Dardel 102)

1570–80

61 Plate. 1570–80. NM 158. Mefiboset kneeling in front of David.

Form I, diam 22,3 cm. Målade i blått, blekt gulgrönt, gult, brunorange, något violett samt svartgrått och vitt. På undersidan sju koncentriska gula cirklar samt en inskrift i blått: *David e di / Saulo il figliolo* (David och Sauls son).

På en plattform knäböjer Mefiboset inför David som sitter på en tron till höger. Bredvid honom står två äldre, skäggiga män i mössliknande huvudbonader, bakom Mefiboset en soldat. Scenen inramas av två kraftiga kolonner och en draperad himmel över tronen.

Ämnet: Det bibelställe inskriften syftar på är Andra Samuelsboken, IX:6: ”När så Mefiboset, Sauls son Jonatans son, kom in till David, föll han på sitt ansikte och bugade sig. Så sade David: ’Mefiboset!’ Han svarade: ’Ja, din tjänare hör.’ Kapitlet i bibeln handlar om hur David visar barmhärtighet mot Sauls hus.

62 TALLRIK

NM 111 (KM 104, Dardel 55)

1570–80

Form II, diam 22,2 cm. Målad i blått, olivgrönt, smaragdgrönt, mörkt och ljust gult, en violett accent, kraftiga skuggningar i orangebrunt och vitt samt något svartgrått. På undersidan sju koncentriska gula cirklar och en inskrift i blått: *Israel Cap/XIII*(Israel hänsyftar på Domarboken).

I mitten knäfaller Manoa och hans hustru framför en eld, över vilken ängeln uppenbarar sig. Till vänster ett träd, i bakgrunden en stad, i förgrunden några tuvor.

Det övervägande intrycket, i färghänseende, är den ton det mörkt gula ger. De litet runda och välproportionerade figurerna med svällande kinder och höga pannor är typiska för hela gruppen.

62 Plate. 1570–80. NM 111. Manoah and his wife offering to the Lord.

Ämnet: I Domarboken (Israel) 13: 19–20 står det: ”Och Manoa tog killingen med tillhörande spisoffer och lade upp den på klippan åt HERREN. Då lät han något underbart ske i Manoas och hans hustrus åsyn. När lågan steg upp från altaret mot himmelen, for nämligen HERRENS ängel upp, i lågan från altaret. Då Manoa och hans hustru sågo detta, föllo de ned till jorden på sitt ansikte.”

63 TALLRIK

NM 140 (KM 108, Dardel 84)

1570–80

Form I, diam 22,5 cm. Målad i blått, grönt, orangebrunt, en violett accent, vitt samt något gråsvart. På undersidan sju koncentriska gula cirklar och en inskrift i mörkt blått: *Andromeda/ legata al duro/ Scaglio* (Andromeda bunden vid den hårda klippan).

I mitten står Andromeda bunden vid en klippa, på vilken det växer ett par träd. Bakom klippan dyker Perseus fram på en

63 Plate. 1570–80. NM 140. Perseus and Andromeda.

Bernard Salomon, Illustration for Ovid's Metamorphoses.

vingad häst och riktar sitt spjut mot draken, som simmar i vattnet. I förgrunden till vänster sitter en flodgud. I bakgrunden skymtar en stad.

Andromeda är mer centralt placerad på tallriken än på förlagan. Sättet att placera huvudhandlingen i mitten och på detta sätt fylla ytan är typiskt för Urbino-tillverkningarna.

Förlaga: Illustration till Ovidius Metamorfoser av Bernard Salomon (a a).

Ämnet: Hämtat från Ovidius Metamorfoser IV: 663–764. Där berättas om hur Perseus befriar Andromeda från ett skräckinjagande odjur, som var ett straff för hennes mors sätt att prisa sin egen skönhet som större är nereidernas. Andromedas far var Cepheus, kung i Egypten, och hennes mor Cassiopeia.

Paralleller: I Musée de Sèvres finns en skål från Urbino, daterad till 1580–1600 (Giacomotti 1974, nr 1099) med samma ämne som centralmotiv målat efter samma förlaga. Också på en tallrik i Dresden (inv nr 38 067) återfinns motivet, men i något grövre utförande, Urbino, 1500-talets slut.

64 TALLRIK

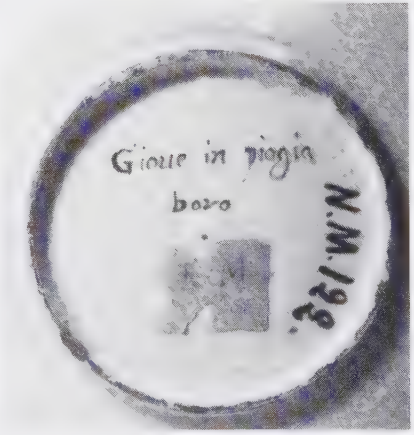
NM 122 (KM 163, Dardel 66)

1570–80

Form I, diam 22,2 cm. Målad i blått, två toner grönt, något gult, en violett accent, vitt samt något gråsvart. På undersidan sju koncentriska gula cirklar och en inskrift i blått: *Gioue i Piogia/ b oro* (Jupiter i guldregn). ''b'' står uppenbarligen i stället för d (av d v s regn av guld).

I mitten sitter Danae omgiven av två amoriner. Vid tallrikens övre brädd Jupiter på en molnkrans med åskviggen i ena handen och bredvid sig örnen. I bakgrunden till höger en klippa, till vänster ett träd och vatten, liksom i förgrunden. Längst fram till vänster sitter flodguden Akrisios.

Ämnet: Jupiter har fattat kärlek till Danae och kommer till henne i form av ett guldregn. Den son Danae födde Jupiter var Perseus. Ovidius Metamorfoser IV: 611–614 är en kortfattad men möjlig källa.



64 Plate. 1570–80. NM 122. Jupiter visiting Danae in a shower of gold.

IX

A common feature of the thirteen plates in this group is the large size of the figures in proportion to the total picture surface. They are also distinguished by the figures' round, 'childlike' bodies. Their features are highly simplified, their feet small and awkwardly drawn, and the knees are often represented by double parentheses. An exception to these general characteristics is no. 65, which is of somewhat higher quality and has a less schematic rendering of faces, feet and so on.

Karakteristiskt för de tretton tallrikar som förts samman i följande grupp är att figurerna i förhållande till den sammanlagda bildytan är stora. Vidare utmärks de av att figurerna har vad som skulle kunna kallas barnsligt runda kroppar. Ansiktsdragen är starkt förenklade, fötterna små och valhänt tecknade, knäna består ofta av dubbla parenteser. Undantag från dessa generella drag är att nr 65 är av något högre kvalitet och mindre schematisk vad beträffar teckningen av ansikten, fötter etc.

Nr 67–71 är de mest typiska och bildar en grundstomme i gruppen. Deras teckning är också markerad på ett sådant sätt att man kan få intryck av färglagd målarbok.

Nr 76 och 77 stämmer väl med de allmänna karakteristika, dock är figurerna här något mindre.

65 Plate. Third quarter of 16th c. NM 129. Adam and Eve.

65 TALLRIK

NM 129 (KM 70, Dardel 73)

1500-talets tredje fjärdedel

Form II, diam 22 cm. Målad i blått, litet grönt, i två toner, dominerande gult, brunorange samt svart och vitt. På undersidan sju koncentriska gula cirklar och en inskrift i blått: *Adame e ueua*.

En ängel i fotsid, veckrik klädnad, omstrålad av en ljus krans av tunna linjer, fattar med vänstra handen om axeln på Adam som håller huvudet i händerna. Bredvid honom Eva som med händerna försöker dölja sin nakenhet. Till höger i bakgrunden kullar, några hus och ett torn.

De drivande skyarna i bakgrunden från förlagan har delvis omvandlats till en strålkrans, staden till höger är ett tillägg. J L Röök säger i sin beskrivning av Kongl. Museum: ”Många av desse målningar äro, om ej av Raphael sjelf målade, åtminstone efter dess ritningar, såsom till exempel uppå en tallrik där målningen föreställer Adam och Eva drifne af Ängelen ur paradiset”. Detta måste syfta på denna tallrik som är anmärkningsvärt väl målad i förhållande till de övriga i gruppen.

Förlaga: Historien om Adam och Eva i Vatikanens loggior (andra valvet), efter idé och under överinseende av Rafael målat av Giulio Romano eller möjligen Penni. En gravyr efter scenen med Adam och Eva som utdrives ur paradiset torde vara den direkta förlagan. Adams och Evas gestalter och åtbörder återgår dock ytterst på Masaccios fresk i S. Maria del Carmine, Florens.

Ämnet: Adam och Eva utdrives ur paradiset. 1 Mosebok 3: 23–24: ”Och HERREN Gud förvisade honom ur Edens lustgård, för att han skulle bruka jorden, varav han var tagen. Och han drev ut mannen, och satte öster om Edens lustgård keruberna jämte det ljungande svärdets lågor, för att bevaka vägen till livets träd.”

Paralleller: nr 78 och nr 94.

66 TALLRIK

NM 141 (KM 76, Dardel 85)

1500-talets sista fjärdedel

Form III, diam 21,3 cm. Målad i blått, blekt gulgrönt och blekt smaragdgrönt med violett skuggning, gult, brunorange samt vitt och gråsvart. På undersidan fem koncentriska gula cirklar.

I mitten står Jesus i ett ländskynke och med gloria kring

66 Plate. Last quarter of 16th c. NM 141. The scourging of Jesus.

Bernard Salomon, Illustration for the New Testament.

huvudet. Han är bunden vid en kolonn med bladmönster, som jämte två likadana kolonner bär upp ett tak i bildens överkant. I bakgrunden en mur med torn och ett rundtempel På vardera sidan om Jesus står män med risknippen i händerna.

Figurerna är markant annorlunda i proportionerna, jämfört med förlagan; de är mera satta och kraftigare, ändå råder ingen tvekan om att just denna förlaga använts av målaren, detaljerna stämmer väl, majolikamålaren har dock skurit bort ett par figurer till vänster.

Förlaga: En illustration av Salomon Bernard till Nya Testamentet (a a) med de tre nedan angivna bibelställena som referens.

Ämnet: I Matteus 27:26 står om Pilatus att "Jesus lät han gissla och utlämnade honom sedan till att korsfästas." (Se även Markus 15 och Johannes 19).

Paralleller: I Victoria and Albert Museum finns en tallrik från Urbino daterad av Rackham till 1580–1600 och "kanske målad av en medlem av Patanazzi-familjen". Den är dock mindre summariskt och schematiskt målad än Nationalmuseums tallrik, den verkar helt enkelt vara av en högre kvalitet. Hela gravyrens bild har också utnyttjats av majolikamålaren. Se Rackham 1940, nr 912, som dock inte tar upp förlagan.

67 TALLRIK

NM 134 (KM 107, Dardel 78)

1500-talets sista fjärdedel

Form I, diam 22 cm. Målad i blått, ytterst litet, två toner grönt, gult, violett och brunorange samt svart och vitt. På undersidan sju koncentriska gula cirklar.

Till vänster står Actaeon i kort klädnad och mjuka stövlar,

med hjorthorn på huvudet. Han håller två hundar i koppel. Bakom honom en stad. Till höger Diana och hennes tärnor i ett brunnskar. En tegelbyggnad och en gräsbevuxen klippformation bildar bakgrund till dem. På marken tuvor och små stenar, längst fram litet vatten.

Förloppet är sammanträngt till en bild. Actaeon som kommer med sina hundar har ju redan hjorthorn. Han höjer sin vänstra hand som för att visa på de badande kvinnorna. Diana, som är vänd mot honom, har inga särskilda attribut. Hennes högra hand är groteskt feltecknad. Målaren har även en del maniererade sätt att arbeta, t ex den lilla ”vinge” eller parentes han utmärker knäskålen med (återkommer på alla tallrikar i denna grupp), och de små runda stenarna på marken. Den gräsbevuxna klippan är fullständigt omotiverat inträngd mellan kvinnorna och byggnaden bakom dem. Det får väl närmast anses vara en form han brukade använda, kunde teckna och därför har tagit med.

Ingen direkt förlaga föreligger. Illustrationen till denna förvandlingssaga i Ovidius Metamorfoser med illustrationer av Bernard Salomon överensstämmer med grupperingen i stort: Actaeon till vänster och kvinnorna i ett brunnskar till höger men figurerna och landskapet är fria skapelser, eller rättare sagt allmängods majolikamålarna vid den här tiden använde.

Ämnet och paralleller: Se nr 3.

67 Plate. Last quarter of 16th c. NM 134. Diana and Actaeon.

68 TALLRIK

NM 114 (KM 94, Dardel 58)

1500-talets sista fjärdedel

Form II, diam 22,3 cm. Målad i blått, grönt, mörkt gult, brunorange, svartgrått och vitt. På undersidan sju koncentriska gula cirklar och en inskrift i blått: *Apollo e marsio* (Apollo och Marsyas).

68 Plate. Last quarter of 16th c. NM 114. Apollo and Marsyas.

Till vänster står Marsyas, vitskäggig och med bockben, bunden vid ett träd, medan bredvid honom Apollo med fingret prövar eggen på sin kniv. Till höger sitter ett barn och spelar på en panflöjt (syrinx). Bakom detta en klippformation. Överst en amorin med pilbåge i en molnkrans. I bakgrunden en stad och vatten, i förgrunden gräspartier och stenar.

Barnet till höger borde rätteligen ha spelat flöjt. I stället trakterar han en panflöjt, om vars tillkomst Ovidius berättar i sagan om Argus och Io (jfr nr 13 och 72). Utan den vägledande inskriften kunde man tro att Apollo var en kvinna.

Ämnet: Apollo förbereder sig för att flå Marsyas. Flöjten ansågs i Grekland vara gudinnan Athenas uppfinning, men när hon en gång spelade på den och fick se sina uppblåsta kinder i en vattenspegel slängde hon ifrån sig flöjten. Satyren Marsyas fångade upp den och dristade sig sedan att ge sig i musikalisk tävlan med själve Apollo. Marsyas förlorade och blev dessutom dömd till att flås levande. I Ovidius Metamorfoser VI: 382–400 berättas att Marsyas flåddes levande, men inte att det var av Apollo.

Paralleller: I Louvren finns en tallrik, Orazio Fontana, 1543 (Giacomotti 1974, nr 996), Musée de Cluny har en från 1540–45 attribuerad till Fontanaverkstaden (Giacomotti 1974, nr 1014) och Musée de Sèvres en Urbino-tallrik, omkr 1550 (Giacomotti 1974, nr 1054), alla med framställningar av Apollo och Marsyas, men ingen av dem har vare sig stilistiska likheter med denna eller tycks gå tillbaka på samma eventuella förlaga.

69 TALLRIK

NM 143 (KM 95, Dardel 87)

1500-talets sista fjärdedel

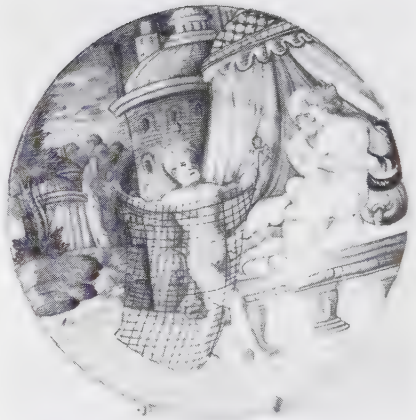
Form II, diam 22,6 cm. Målad i blått, gulgrönt, accenter av smaragdgrönt och violett, gult, brunorange samt svart och vitt. På undersidan sju koncentriska cirklar i mörkt gult och en inskrift i blått: *Vlcano uenera / e marte colto / soto la reta* (Vulcanus samt Venus och Mars fångade under nätet).

I mitten står Vulcanus, naken och vitskäggig, med ett stort nät. Till höger en säng där en likaledes vitskäggig Mars omfamnar Venus. Över dem en sänghimmel. I bakgrunden ett stort torn och ytterligare några byggnader, ett träd och gräs. Scenen utspelar sig dock på ett golv belagt med plattor.

Uppläggningen av kompositionen och paret på sängen är ganska troget återgivna efter förlagan, men själva figurerna och staffaget runtomkring är målarens egna. Den litet trubbnäste vitskäggige mannen finns med i två roller på denna tallrik samt på flera andra i samlingen. Sänghimlen liknar överdelen på ett tält av den typ som förekommer på tidigare majolikabilder med bibliska och historiska motiv. Arkitekturen och grönskan är standard. Ett genomgående drag är också sättet att skugga, särskilt byggnader, med täta horisontala linjer.

Förlaga: Illustration av Bernard Salomon till Ovidius Metamorfoser (a a).

Ämnet: I Ovidius Metamorfoser IV:173 och följande berättas om hur Vulcanus av Solen fick reda på att hans hustru Venus bedrog honom med Mars. Vulcanus tillverkade då ett nät av tunna bronslänkar, så tunna att nätet var osynligt för blotta ögat. Undet det fångades Mars och Venus; Vulcanus inbjöd de andra gudarna att se på dem och ”gudarna skrattade, och under en lång tid var denna historia himmelens samtalsämne”.



69 Plate. Last quarter of 16th c. NM 143. Vulcan catching Venus and Mars under a net.

Bernard Salomon, Illustration for Ovid's Metamorphoses.

70 TALLRIK

NM 128 (KM 69 (?), Dardel 72)

1500-talets sista fjärdedel

70 Plate. Last quarter of 16th c. NM 128. The meeting of Alexander the Great and Diogenes.

Form II, diam 22,7 cm. Målad i blått, två toner grönt, gult, brunorange, grått samt svart och vitt. På undersidan fyra koncentriska gula cirklar.

I centrum Alexander den store till häst, till vänster om honom fyra soldater. Till höger sitter Diogenes, naken och vitskäggig framför en tunna. Han håller en uppslagen bok, där det står: ALIS/ADRO/MAGNO på den ena sidan och DIIO/GINO på den andra. I bakgrunden kullar, en klippformation och några trädstammar, i förgrunden gräs.

Ämnet: Alexander och Diogenes möte. Den cyniske filosofen Diogenes var berömd för sitt mycket enkla levnadssätt. Han levde i en tunna eller ett rör av lergods, i Athen eller i Korint. På den senare platsen ska han ha sammanträffat med Alexander den store och följande replikskifte ägt rum. Diogenes svar på erbjudandet att få utbe sig en ynnest blev: ”Skym inte solen för mig” och Alexander den stores genmäle: ”Om jag inte vore Alexander skulle jag vilja vara Diogenes.”

Paralleller: Se nr 80.

71 TALLRIK

NM 130 (KM 74, Dardel 74)

1500-talets sista fjärdedel

Form II, diam 22 cm. Målad i blått, gulgrönt, smaragdgrönt, två toner gult, något violett, brunorange samt vita skuggningar. På undersidan sju koncentriska gula cirklar.

Tallriken spräckt.

I mitten en yngre barhuvad man med kort flygande dräkt som omfamnar en vitskäggig man i lång dräkt och med mitra på huvudet. I bakgrunden till höger en stad, till vänster några träd på en gräsbevuxen kulle som utbreder sig bakom figurerna. På marken små runda stenar.

71 Plate. Last quarter of 16th c. NM 130.

Ämnet: Det är svårt att fastställa vad bilden föreställer. I inventariebeskrivningen finns två alternativa tolkningar; Den förlorade sonens återkomst och Jakob brottas med ängeln. Inget av alternativen verkar övertygande. I det senare fallet borde den ena av figurerna ha varit återgiven med vingar, som t ex i nr 104 med Hagar och Guds ängel. Om målaren haft för avsikt att framställa den förlorade sonens återkomst måste man fråga sig varför han försett "fadern" med mitra.

Det finns ytterligare andra möjliga lösningar som Moses och Aron, där Aron som den "talande" skulle försetts med mitra, men man undrar då varför åldersskillnaden på bröderna är så stor (2 Mosebok 4:27). Jakob och Esau är ett annat förslag (1 Mosebok 33:4), men de möttes inte ensamma.

72 TALLRIK

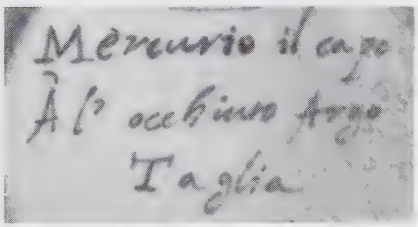
NM 119 (KM 90, Dardel 63)

1500-talets sista fjärdedel

Form III. Målad i blått, gulgrönt, något smaragdgrönt, gult, brunorange samt svart, grått och vitt. På undersidan fyra koncentriska gula cirklar och en inskrift i blått: *Mercurio il capo /A' l'occhiuto Argo / Taglia* (Merkurius hugger huvudet av den ögonförsedde Argus).

Till vänster står Merkurius med fladdrande mantel över ena axeln, vingförsedd hjälm och svärd i ena handen. Den andra håller han på huvudet på Argus, som sitter svept i en mantel, med alla synliga delar av kroppen täckta med ögon. Bredvid

72 Plate. Last quarter of 16th c. NM 119. Mercury and Argus.



honom ligger Io, förvandlad till en ko. Till höger står Pan och blåser flöjt, dock inte panflöjt. Här syns också en påfågel. I bakgrunden till vänster en klippformation med träd, i mitten några byggnader och till höger träd. Mot himlen flyger tre fåglar.

Ämnet: I Ovidius Metamorfoser I:583–723 berättas om hur Jupiter blev förälskad i flodguden Inachus dotter Io. Hon flydde för honom, men guden fångade in henne genom att sänka ett mörker. Detta gjorde Juno misstänksam och för att skydda sin älskade förvandlade Jupiter Io till ko. Juno satte för säkerhets skull den hundraögde Argus att vakta över Io. Jupiter greps av medlidande och skickade sin son Merkurius för att döda Argus och befria Io. Här berättar Merkurius om hur panflöjten, syrinx, med vars hjälp Argus sövdes, kom till (jfr nr 13). Slutligen dödade Merkurius Argus, vars ögon Juno tog och prydde sin fågels, påfågeln, stjärt med. Io återfick sin normala skepnad och blev gudinna i Egypten.

Paralleller: I Victoria and Albert Museum finns en tallrik av obestämt ursprung men daterad till omkring 1550 (Rackham 1940, nr 1003) och i Louvren en från Fontanaverkstaden, 1540–50 (Giacomotti 1974, nr 1013) med samma motiv, men inga andra likheter. Också i Kunstgewerbemuseum i Dresden finns samma ämne, men efter annan förlaga (inv nr 38 066).

73 TALLRIK

NM 150, (KM 82 Dardel 94)

1500-talets sista fjärdedel

Form III, diam 22,2 cm. Målad i blått, gulgrönt, något smaragdgrönt, gult, något violett, brunorange samt grått, svart och vitt. På undersidan fem koncentriska gula cirklar och en inskrift i blått: *Goue conurse / in satire* (Jupiter förvandlad till satyr).

Scenen utspelas i ett landskap med kullar, ett träd och den så ofta återkommande klippformationen till höger. Till vänster står Antiope med en slöja draperad över ena axeln, i mitten Jupiter med ludna ben, bockfötter och mörka horn. I vardera handen håller han åskviggar som ser ut som knippen av trådar, bredvid honom örnen. På en kudde till höger sitter Amor med sin pilbåge.

73 Plate. Last quarter of 16th c. NM 150. Jupiter and Antiope.

Ämnet: I Ovidius Metamorfoser VI:110–111 står att i en satyrs skapnad gjorde Jupiter den vackra Nykteiden (Antiope, Nykteus dotter) havande med tvillingar.

Paralleller: I Museum für Kunsthandwerk i Dresden finns en liten tallrik från Urbino, 1500-talets andra hälft (inv nr 38 127) där Jupiter framställs på samma sätt med åskviggar och örn, men utan bockben och horn. Till höger sitter Antiope och Amor.

74 TALLRIK

NM 142 (KM 78, Dardel 86)

1500-talets sista fjärdedel

Form III, diam 22,3 cm. Målad i blekt blått, två toner grönt, gult, något violett, brunorange samt grått, svart och vitt. På undersidan sex koncentriska gula cirklar.

74 Plate. Last quarter of 16th c. NM 142. Mars and Venus.

Tre personer uppfyller förgrunden. Till vänster Mars i rustning och hjälm, bredvid honom en häst, i mitten Amor och till höger Venus med en slöja över axeln. Scenen utspelas i ett landskap med höga bergformationer och vatten i bakgrunden. På vattnet syns en mycket liten båt med en figur i. Mars håller skölden i höger hand vilket tyder på att en spegelvänd förlaga använts, då han därigenom blivit vänsterhänt.

Paralleller: Samma ämne finns på nr 12 i denna samling, enligt inskriften, men mannen där är Vulcanus.

75 TALLRIK

NM 139 (KM 58, Dardel 83)

1500-talets sista fjärdedel

75 Plate. Last quarter of 16th c. NM 139. Vulcan making new armour for Achilles at the request of Thetis.

Form II, diam 23 cm. Målad i blekt blått, gulgrönt, gult, något violett, brunorange samt grått, svart och vitt. Blek tonalitet. På undersidan sju koncentriska cirklar och en inskrift i blått: *ulcano* (Vulcanus).

I mitten sitter Vulcanus, naken och vitskäggig, på båda sidor om honom står pojkar med hammare, till höger en naken kvinna, förmodligen Thetis. Till vänster en härd med flammande eld. Nedanför härden står ett harnesk, där ligger också några hjälmar och vapen.

Ämnet: I Iliaden XVIII: 410 och följande berättas om hur Thetis uppsöker Vulcanus för att be denne göra en ny rustning och vapen till hennes son Achilles. Vulcanus går med på detta och beskrivningen av sköldens rika utsmyckning bildar en hel berättelse i berättelsen. Tervarent (a a 1957, s 147) hänvisar till detta textställe utan vidare kommentarer.

Paralleller: Vulcanus som smider pilar åt Amor eller amoriner med Venus väntande bredvid förekommer på två andra pjäser i denna samling, nr 2 och 56, se också nr 12. Det är svårt att fastställa exakt vad Vulcanus smider på denna tallrik, men det finns ett par saker som gör det troligt att kvinnan är Thetis som får en ny rustning till Achilles. Gossarna är inte karakteriserade som amoriner genom vingar, de har heller inga bågar. Någon direkt förlaga till bilden finns inte. Det enda man känner igen är det stående harnesket. Ett sådant förekommer på tre olika skildringar av Ajax och Odysseus som kämpar om Achilles rustning: i Wallace Collection (Norman 1976, nr C147) och två i Dresden, Museum für Kunsthandwerk, (nr 37 861 publicerad i Gerda Weinholz, Aus der Majolikasammlung des Museums für Kunsthandwerk, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Jahrbuch 1965/66, s 123–127, fig 5 och nr 38 167). Förlagan till dessa är hämtad ur den av Bernard Salomon illustrerade utgåvan av Ovidius Metamorfoser (a a).

76 TALLRIK

NM 146 (KM 34, Dardel 90)

1500-talets sista fjärdedel

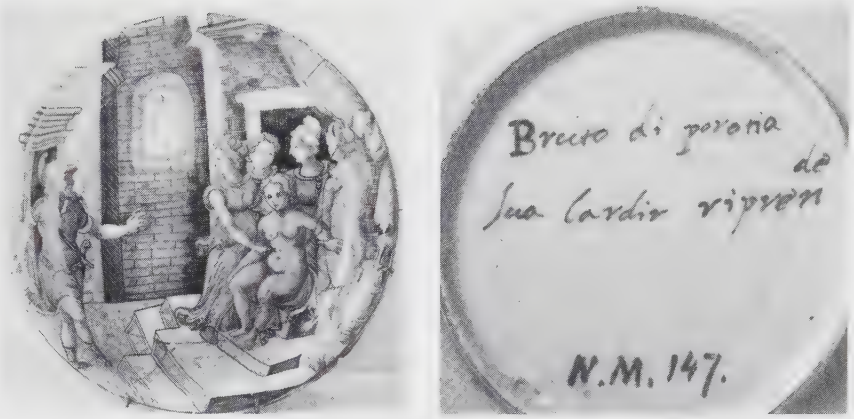
76 Plate. Last quarter of 16th c. NM 146. Mucius Scaevola.

Form II, diam 23 cm. Målad i blekt blått, två toner grönt, gult, accenter av violett, brunorange samt grått, svart och vitt. På undersidan sju koncentriska gula cirklar.

Mot bakgrund av en mur, en rund byggnad med kupol och ett valv sitter, till vänster på en plattform, Porsenna. Ytterligare män, alla liksom Porsenna soldater, står på marken. I bildens mitt en trefot med ett fyrfat där det brinner en eld över vilken Mucius Scaevola håller sin hand med svärd. Särskilt figuren till vänster om trefoten är groteskt feltecknad.

Ämnet och paralleller: Se nr 53.

77 Plate. Last quarter of 16th c. NM 147. Brutus and his wife Portia.



77 TALLRIK

NM 147 (KM 71, Dardel 91)

1500-talets sista fjärdedel

Form III, diam 22,5 cm. Målad i ljust blått, litet gulgrönt, gult, brunorange samt grått, svart och vitt. På undersidan fem koncentriska gula cirklar och en inskrift i mörkt blått: *Bruto di porotia / sua lardir riprende* (Brutus förebrår Portia hennes djärvhet).

Tallriken är skadad och lagad.

På en plattform till höger i ett rum sitter Portia naken, kring henne ytterligare kvinnor, en naken, de andra i draperade, fotsida klädnader. Till vänster står Brutus.

Ämnet: Valerius Maximus skriver i bok III, kap 2 om Portia, som var dotter till Cato och i sitt andra äktenskap gift med Brutus. Scenen som här utspelas tilldrar sig kvällen före mordet på Caesar. Portia skär sig med avsikt, hennes skrik gör att Brutus kommer in i rummet. Portia för honom avsides och förklarar att det inte är fråga om någon olycka utan att hon velat pröva om hon skulle våga döda sig själv utan att darra om mannens planer inte gick i lås.

Publicerad: Tervarent 1957, s 138.

X

Följande grupp har en något starkare färghållning än de övriga, generellt sett. Också här inleds gruppen av en något bättre tecknad tallrik. För övrigt är den sammanhållande faktorn snarast att dessa bilder skiljer sig från de övriga och därför förts samman.

The colouring in this group is somewhat stronger, generally speaking, than in the others. Here, too, the group starts with drawing of a somewhat higher quality. Otherwise the common factor is rather that these pictures differ from the rest of the collection.

78 TALLRIK

NM 115 (KM 68, Dardel 59)

1500-talets sista fjärdedel

Form II, diam 22,7 cm. Målad i något blått, gulgrönt, mörkt gult, en accent av violett, brunorange samt grått, svart och vitt. På undersidan sju koncentriska cirklar i gult.

Adam och Eva jagas ut ur paradiset av ängeln med flammande svärd i en molnkrans. Till vänster tre betande djur. Några träd, bl a palmer, och i förgrunden låga klippformationer bildar landskapsinramningen. I bakgrunden skymtar på långt avstånd några berg.

Ämnet och paralleller: Se nr 65 och nr 94.

78 Plate. Last quarter of 16th c. NM 115. Adam and Eve.

79 TALLRIK

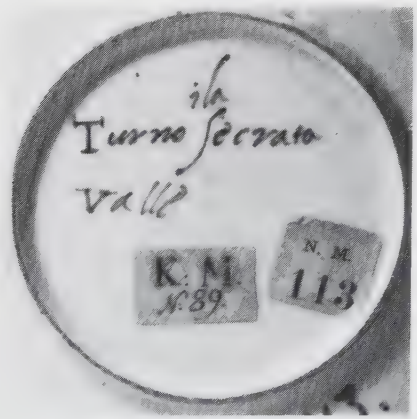
NM 113 (KM 89, Dardel 54)

1500-talets sista fjärdedel

79 Plate. Last quarter of 16th c. NM 113. Turnus in the sacred valley.

Form I, diam 22,5 cm. Målad i blått, blekt gulgrönt, något smaragdgrönt, mörkt gult, brunorange, accenter av violett samt svart och vitt. På undersidan fyra koncentriska gula cirklar samt en inskrift i mörkt blått: *Turno i la Secrata / Valle* (Turnus i den heliga dalen).

I mitten Turnus klädd som krigare. Han stöder ena foten på en sten och håller en sköld. Till vänster Iris, bevingad och med gloria, till höger en vitskäggig flodgud med en kruka ur vilken det rinner vatten ner i det vatten som upptar en del av förgrunden. Bakom Iris och flodguden klippformationer. I bakgrunden vatten och den motsatta stranden med höjder och hus; över detta svävar en bevingad kvinna, förmodligen ytterligare en bild av Iris. Flodguden representerar den flod i vilken Turnus skulle rena sig.



Ämnet: I Vergilius Aeneiden IX: 1–24 berättas om Turnus, en italisk hjälte, rutulernas kung, sonson till Pilumnus, som levde vid den tid då Aeneas kom till Latium. Då Turnus befann sig i den heliga dal som var invigd till hans farfar kom Iris, skickad av Juno, för att råda honom att anfalla Aeneas.

Publicerad: Tervarent 1957, s 137.

80 TALLRIK

CXV 703

1500-talets sista fjärdedel

Form I, diam 22 cm. Målad i blått, gulgrönt, något smaragdgrönt, violetta accenter, gult, brunorange samt grått, svart och vitt. På undersidan sju koncentriska gula cirklar och en inskrift i blått: *Ali sandro maggo/e diogino* (Alexander den store och Diogenes).

Alexander den store ridande på en vit häst dominerar förgrunden. Bakom honom till vänster några krigare. Till höger sitter Diogenes naken och vitskäggig framför gaveln på en tunna, som har en dörröppning. En klippformation och ett träd står närmast till vänster om tunnan. I bakgrunden en stad.

Figurerna är relativt väl tecknade, klippformationen och trädet är den standardrekvisita som förekommer, i något olika utförande, på många pjäser.

80 Plate. Last quarter of 16th c. CXV 703. The meeting of Alexander the Great and Diogenes.

Ämnet: Se nr 70.

Förlaga: Ingen graverad förlaga eller teckning är känd, men i Museum für Kunsthandwerk i Dresden finns ett fat av majolika från Urbino, (inv nr 37859) som bör dateras till 1560–70-talen och hänföras till Fontana-verkstaden. Det har samma uppläggning av kompositionen men flera figurer, på grund av storleken. Till vänster om hästen med Alexander den store står flera figurer, nedanför Diogenes, ligger böcker och staden i bakgrunden får mera spelrum. Säkerligen har de båda en gemensam förlaga om inte tallriken är gjord efter det större fatet eller ett annat fat av liknande utseende.

Paralleller: Se förlaga samt nr 70.

Publicerad: Falke, s 19, nr 11.

81 TALLRIK

NM 126 (KM 92, Dardel 70)

1500-talets sista fjärdedel

81 Plate. Last quarter of 16th c. NM 126. Icarus and Daedalus.

Form I, diam 22,3 cm. Målad i blått, två toner grönt, mörkt gult, brunorange, något violett samt grått, svart och vitt. På undersidan fem koncentriska gula cirklar.

Från himlen störtar den bevingade Ikarus. Nedanför står Daedalus, vitskäggig och bevingad, redan i färd med att begrava Ikarus som ligger på marken, något som sker simultant i denna framställning. I bakgrunden till vänster ett stort fästningsliknande torn, till höger i fjärran en stad, längre fram klippor och ett par träd. På marken tuvor och stenar.

Ämnet: Berättelsen om Ikarus fall finns i Ovidius Metamorfoser VIII: 162–235. Sagotidens berömde konstnär Daedalus hade åt Kretas härskare Minos byggt en labyrint lika oberäkneligt slingrande som den frygiska floden Meandros. Här satt Minotaurus, till hälften människa, till hälften tjur. Vart nionde år måste atenarna sända sju ungmör och sju ynglingar för att mätta honom. Tredje gången var kungasonen Theseus med bland dessa. Han lyckades ta sig ut ur labyrinten med Ariadne, Minos dotter. Daedalus hade emellertid tröttnat på Kreta och ville hem. Med trådar, vax och fjädrar konstruerade han vingar till sig och sin son Ikarus. När de skulle flyga rådde fadern sonen att varken flyga för nära havet så att vingarna skulle tyngas av vågorna, eller för nära solen så att vaxet skulle smälta. Under färden greps Ikarus emellertid av övermod, flög för högt och tappade vingarna. Fadern såg vingarna i havet, förstod sammanhanget, förbannade sin konst och begravde sonens livlösa kropp.

Förlaga: Den störtande Ikarus liknar motsvarande figur på Bernard Salomons illustration till Ovidius Metamorfoser (a a). I övrigt inga likheter.

Paralleller: Nr 1 i denna samling.

82 TALLRIK

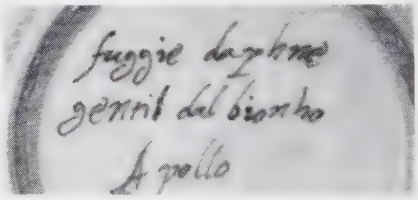
NM 103 (KM 81, Dardel 47)

1500-talets sista fjärdedel

Form III, diam 22 cm. Målad i blått, blekt gulgrönt, gult, en accent av violett, brunorange samt grått, svart och vitt. På undersidan fem koncentriska gula cirklar och en inskrift i blått: *Fuggie daphne / gentil dal biondo / Apollo* (Den väna Dafne flyr för den blonde Apollo).

Dafne, klädd i en lätt fladdrande slöja med början till ett träd växande på huvudet flyr för Apollo. Till vänster sitter Peneus med en kruka ur vilken det rinner vatten. Överst flyger Amor med sin pilbåge. I bakgrunden några hus, höjder och vatten, till höger en klippformation.

82 Plate. Last quarter of 16th c. NM 103. Daphne and Apollo.



Ämnet: I Ovidius Metamorfoser I:450–567 berättas om hur Apollo hånade Amor för att han bar krigiska vapen och hur kärleksguden som hämnd gjorde Apollo förälskad i Dafne, den tessaliske flodguden Peneus dotter. Hos henne däremot uppväckte han motsatta känslor. När Dafne bönföll gudarna om att få undkomma sin kärlekskranke förföljare bönhördes hon genom att förvandlas till ett lagerträd, sedan dess Apollos symbol.

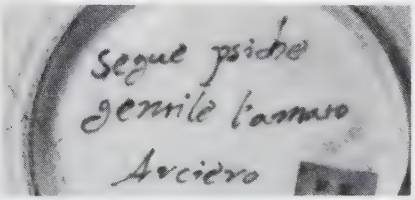
Paralleller: Andra skildringar av samma tema finns bl a i Kunstgewerbemuseum i Berlin, ett lock, Orazio Fontana? 1540–45 (Hausmann 1972, nr 207); i Victoria and Albert Museum, en vas tillskriven Fontana-verkstaden, 1565–70 (Rackham 1940, nr 834) och en tallrik Urbino 1540–50 (Rackham 1940 nr 908); i Walters Art Gallery Baltimore, en tallrik, Guido Durantino, 1535 (Von Erdberg-Ross 1952, nr 46), en tallrik Francesco Xanto Avelli, omkr 1530 (von Erdberg-Ross 1952, nr 50) och ytterligare en tallrik 1535–45 (von Erdberg-Ross 1952, nr 56); i Kunstgewerbemuseum Köln en tallrik, Nicolo "Pelliparios" efterföljd, omkr 1530–40 (Klesse 1966, nr 308) samt nr 92 i Nationalmuseums samling.

83 TALLRIK

NM 110 (KM 79, Dardel 54)

1500-talets sista fjärdedel

83 Plate. Last quarter of 16th c. NM 110. Psyche following Cupid.



Form III, diam 22 cm. Målad i blått, blekt gulgrönt, gult, brunorange, något violett samt gröngrått, svart och vitt. På undersidan fyra koncentriska gula cirklar och en inskrift i blått: *Segue psiche / gentile l'amato / Arciero* (Den väna Psyke följer den älskade bågskytten).

Tallriken spräckt.

I bildens mitt Psyke. Hon är ganska kraftig och springer, klädd i en fladdrande slöja, med uppsträckta händer mot vänster där Amor med pilbåge i handen flyger. Till höger en husgavel och del av en valvbåge. Till vänster i förgrunden en skäggig flodgud. I bakgrunden vatten och hus på motstående strand.

Förlagan är okänd. Det rör sig inte om ett av bladen i Maitre au dés Psykesvit, en möjlighet med tanke på att den använts som förlaga för majolikamålare (se nr 41–43 i denna samling).

Ämnet: I Apuleius Den gyllene åsnan berättas om hur Psyke, sedan hon olovandes tänt en oljelampa för att se Amor och väckt honom genom att spilla en het oljedroppe blev bestraffad. Amor flög bort och lämnade henne.

Paralleller: Nr 93 i denna samling.

191

84 TALLRIK

NM 117 (KM 93, Dardel 61)

1500-talets sista fjärdedel

Form II, diam 22,5 cm. Målad i blått, två toner grönt, gult, brunorange, något violett samt grått, svart och vitt. På undersidan sju koncentriska gula cirklar.

I ett vattendrag står tre figurer med mänskliga kroppar, men djurhuvuden. Till höger, på stranden, syns gudinnan Latona klädd i en lång klädnad. Bakom dem två stora träd, längre bort hus, kullar och grönska. I förgrunden en bit gräsbevuxen strand.

Landskapet är ganska kraftfullt, men schablonmässigt målat med markerade konturer. Figurerna är sämre tecknade.

84 Plate. Last quarter of 16th c. NM 117. Latona transforming peasants in Lycia into frogs.

Ämnet: I Ovidius Metamorfoser VI: 317–81, berättas om hur gudinnan Latona med två nyfödda barn kom till ett vatten och av bönderna i Lycien hindrades från att släcka sin törst. Hon höjde då händerna mot himlen och ropade: "Lev då för evigt i denna pöl". Och bönderna förvandlades till grodor.

Paralleller: Detta ganska ovanliga ämne finns på en tallrik i Victoria and Albert Museum, attribuerad till Alfonso Patanazzi, 1580–1600 (Rackham 1940, nr 892). Förlagan är en illustration av Bernard Salomon till Ovidius Metamorfoser. I Wallace Collection finns en tallrik, daterad 1551 och attribuerad till hertigdömet Urbino, även denna efter annan förlaga (Norman 1976, nr C 145).

XI

Följande grupp sönderfaller i flera delar. Nr 85 är något bättre tecknad än de övriga, nr 91–93 har definitivt långsmala, litet upplöst målade gestalter. Nr 86–87 kan eventuellt föras till Patanazzi-verkstaden.

The group breaks down into several parts. No. 85 is drawn somewhat better than the others, nos. 91–93 have clearly elongated, rather loosely painted figures and nos. 86–87 could possibly be attributed to the Patanazzi workshop.

85 TALLRIK

NM 131 (KM 73, Dardel 75)

1500-talets sista fjärdedel

85 Plate. Last quarter of 16th c. NM 131. Ambassadors, probably from Gaul, coming to Caesar.

Form II, diam 22 cm. Målad i blått, gulgrönt, smaragdgrönt, gult, orangebrunt, violett samt grått, svart och vitt. Intensiva färger. På undersidan sju koncentriska gula cirklar samt en inskrift i blått: *Anbasiatori uengon / et altri regni* (Sändebud kommer och andra riken (?)).

Till vänster, på en upphöjd plattform över vilken en tronhimmel är draperad, sitter Caesar i kort rustning och mantel, lagerkransad och med spira i ena handen. Han höjer den andra handen mot tre män som kommer från höger. Bakom Caesar står två soldater och framför dem sitter en man.

Ämnet och paralleller: Det rör sig uppenbarligen om sändebud som kommer för att begära något av Caesar. I Museo Nazionale i Florens finns ett fat (vassoio) med övervägande grotesk målning, bara det mittersta fältet upptas av en scen (Conti 1971, nr

48). Den har samma uppbyggnad som vår med en plattform på vilken Caesar sitter och män som kommer från höger. Den teckning av Taddeo Zuccaro, som varit förlaga för vassoions bild, kan dock inte ha tjänat som underlag för båda framställningarna, därtill är olikheterna för stora. På plattformen står: "Rotti. svizzeri Francia si ralegra" (då schweizarna lidit nederlag gläder sig Frankrike). Tervarent (a a 1957, s 138) har läst det sista ordet i inskriften på Nationalmuseums pjäs som en dålig skrivning av Svizzeri. Han har då antagit att båda pjäserna (förmodligen den ovan nämnda i Bargello, även om han talar om en inskrift i botten) hänför sig till en händelse beskriven i Caesars De bello gallico, I: 27: "Sedan kriget mot helvetierna avslutats kom legater, staternas ledare, från nästan hela Gallien till Caesar och bad att i enrum få tala med honom om allas frälsning . . . de kastade sig gråtande till hans fötter." Även med en annan läsning av det sista ordet i inskriften är tolkningen mycket trolig, vilket inte utesluter möjligheten att det rör sig om en liknande scen ur Caesars historia. Se nr 86 och nr 107 i denna samling.

Publicerad: Tervarent 1957, s 138.

86 Plate. Last quarter of 16th c. NM 112. A Gallic tribe (the Sequani) complaining about Ariovistus before Caesar.

86 TALLRIK

NM 112 (KM 64, Dardel 56)

1500-talets sista fjärdedel

Form II, diam 22 cm. Målad i blått, gulgrönt, gult, violett, brunorange samt grått, svart och vitt. På undersidan sju koncentriska gula cirklar.

På en plattform till höger sitter, under en draperad tronhimmel, Caesar klädd i kort rustning med spira i handen. Till vänster, mot en fond av gavlar och kolonner, står sju män i

långa klädnader. De två främre, båda långskäggiga, är på väg att knäböja. Längst fram i förgrunden ligger en hjälm och en sköld. Figurerna är långsträckt manieristiska.

Ämnet: I analogi med föregående (nr 85) skulle det kunna vara gallerna som ber Caesar om nåd. Ett förslag i inventariet att det skulle röra sig om Priamos, åtföljd av sex äldre män, inför Akilles verkar mindre troligt. I en privatsamling (publicerad av Rackham 1959, nr 432) finns en vassoio med en bild av sequanerna (från nuvarande Franche Comté och Bourgogne) som beklagar sig över Ariovistus inför Caesar (De bello gallico I:31). Detta är förmodligen den riktiga lösningen då scenen (som är försedd med en inskrift) tycks vara gjord efter samma förlaga som vår tallrik. Caesars karakteristiska lagerkrans syns inte, men han är barhuvad och målaren kan helt enkelt ha hoppat över denna "detalj". I Museo Civico i Pesaro finns också en liknande framställning på en vassoio från Patanazziverkstaden (Conti 1973, nr 267).

Förlaga: Eventuellt en ej identifierad teckning till den s k spanska servisen med scener ur Caesars historia. Se s 73.

Paralleller: Ytterligare två pjäser med liknande scener, som tycks vara gjorda efter gemensam förlaga, är en amfora av Antonio Patanazzi, 1580, i Museo delle Ceramiche i Faenza (Conti 1973, nr 261) och ett fat (vassoio) i Louvren, Urbino 1565–70 (Giacomotti 1974, nr 1077). Bilden föreställer, enligt den senare katalogtexten, Josef som tar emot sina bröder och förlagan skulle förmodligen vara av Hans Sebald Beham och tagen ur Frankfurtbibeln (fol B III). Se även nr 85 och nr 107 i Nationalmuseums samling.

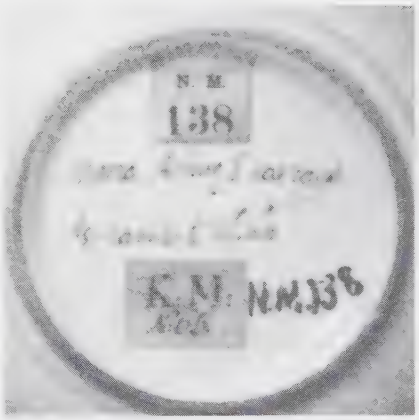
87 TALLRIK

NM 138 (KM 65, Dardel 82)

1500-talets sista fjärdedel

Form II, diam 22,4 cm. Målad i blått, två toner grönt, gult, brunorange, mycket litet violett samt svart, grått och vitt. På undersidan sju koncentriska gula cirklar och en inskrift i blått: *Mena Achate î cartago / Aschanio a dido* (Achates för Ascanios till Dido i Kartago).

Till vänster en stadsmur med en välvd öppning, bakom muren hus, till höger vatten och på detta för och akter på två präktiga skepp. I mitten på bilden går en grupp av fyra personer mot stadsmuren. Längst till vänster syns Amor, förklädd till Ascanios, bakom honom en äldre krigare. Den lille gossen närmast bör vara Amor, i sin egen skepnad, men utan vingar, och den unge mannen till höger som visar mot muren är Achates.



Förlaga, ämnet och *paralleller:* Se nr 26.

87 Plate. Last quarter of 16th c. NM 138. Cupid in the guise of Ascanius conducted to Dido by Achates.

88 TALLRIK

NM 137 (KM, Dardel 87)

1500-talets sista fjärdedel

88 Plate. Last quarter of 16th c. NM 137. Pyramus and Thisbe.

Form II, diam 22,5 cm. Målad i blått, gulgrönt, gult, brunorange samt grått, svart och vitt. På undersidan åtta koncentriska gula cirklar.

Scenen utspelas på vad som tycks vara en bred landtunga, litet vatten skymtar i förgrunden och i bakgrunden syns vatten och motstående strand med hus som avtecknar sig mot höjder. Till höger i mellangrunden en källa med en lejonmask ur vilken vatten sprutar. Framför källan har en lejoninna med Thisbes slöja dröjt sig kvar. Vid sidan om källan, som nämns i Ovidius Metamorfoser, ett stort mullbärsträd. I förgrunden till höger ligger Pyramus framåtstupad, genomborrad av ett svärd. Mitt i förgrunden Amor som pekar ut Pyramus för Thisbe som kommer från vänster.

Ämnet: I Ovidius Metamorfoser IV: 55–166 berättas sagan om Pyramus och Thisbe, unga älskande som hårda föräldrar hindrar att få träffa varandra. De beslutar till sist att ses en natt vid Ninus grav. När Thisbe söker sig till mötesplatsen ser hon en blodtörstig lejoninna, men undkommer vilddjuret, som bara får flickans slöja. När Pyramus får se sin älskades blodiga slöja beslutar han att ta sitt liv. Thisbe finner honom död och berövar sig då också livet, sedan hon besvurit ett skuggande mullbärsträd att vittna om bådas död genom mörkt blodfärgade frukter.

Paralleller: Samma ämne och exakt samma komposition återfinns på nr 89. Pyramus och Thisbe återges på Urbino-majolika i andra varianter, t ex på en tallrik i Dresden där bara de två älskande i ett sedvanligt landskap med tuvor och klippa men ingen annan rekvisita uppträder. I Berlin finns en tallrik (tondino) signerad av Francesco Xanto Avelli 1539 (Hausmann 1972, nr 197), i Victoria and Albert Museum en annan av Xanto 1531 daterad tallrik. En tallrik i Musée de Sèvres (Giacomotti 1974, nr 857) målad av Xanto 1538 samt en tallrik i Musée de Clunys samlingar (Giacomotti 1974, nr 895), omkr 1540, har samma motiv.

89 TALLRIK

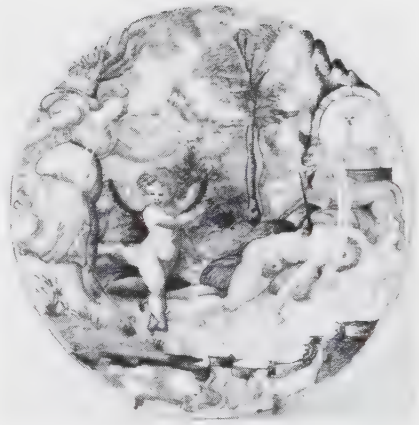
NM 144 (KM 87, Dardel 88)

1500-talets sista fjärdedel

Form I, diam 22 cm. Målad i blått, gulgrönt, gult, brunorange samt svart och gråvitt. På undersidan åtta koncentriska gula cirklar.

Figurer, placering, gester är desamma som på nr 88, men ingen ren kopia föreligger, husen i bakgrunden är mera diffusa och detaljer annorlunda utformade.

Ämnet och paralleller: Se nr 88.



89 Plate. Last quarter of 16th c. NM 144. Pyramus and Thisbe.

90 TALLRIK

NM 123 (KM 101, Dardel 67)

1500-talets sista fjärdedel

Form II, diam 22,4 cm. Målad i blått, något gult, olika toner grönt, brunorange samt svartgrått och något vitt. På undersidan sju koncentriska gula cirklar.

Tallriken är spräckt och lagad.

Scenen utspelar sig på ett böljande, "stripigt" hav. I centrum sitter Amfitrite på en delfin. Till vänster om henne står en amorin och smeker hennes bröst. På båda sidor om dessa två sjökentaurer. Den till vänster är vithårig och håller en treudd, den högra blåser i en snäcka liksom en triton. I bakgrunden en "tvärrandig" himmel och en lummig strand, i förgrunden några tuvor och kvistar.

Figurerna är ganska grovt och vårdslöst tecknade, mittfigurernas huvuden är närmast groteska.

Ämnet: Kvinnan i mitten är troligen Amfitrite, Nereus och Doris dotter, en av nereiderna. Poseidon älskade henne, men hon gömde sig för honom. Bilden kan föreställa den scen där delfinerna finner henne och för henne i kortege till Poseidon. Amfitrite avbildas ofta omgiven av sjöväsen. Kvinnan kan också vara Galatea (jfr nr 46) eller Venus (jfr nr 113).

90 Plate. Last quarter of 16th c. NM 123. Probably Amphitrite.

Paralleller: I Nationalmuseums samlingar finns ytterligare tre skildringar med liknande eller samma tema, de ovan nämnda nr 46 och 113 samt nr 112.

91 TALLRIK

NM 124 (KM, Dardel 68)

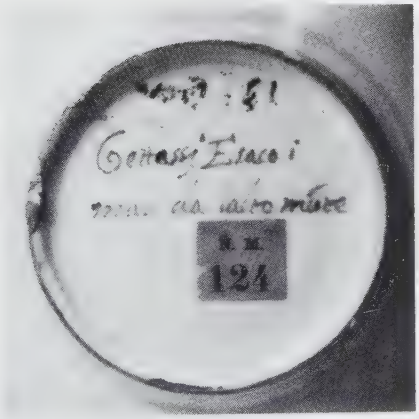
1500-talets sista fjärdedel

91 Plate. Last quarter of 16th c. NM 124. Aesacus throwing himself into the sea.

Form II, diam 22 cm. Målad i blekt blått, gulgrönt, gult, brunorange samt svartgrått och något vitt. På undersidan sju koncentriska gula cirklar och en inskrift i blått: *Getassi Esaco i / mar da lalto mõte* (Aesacus kastar sig i havet från det höga berget).

I ett landskap med kuperad gräsbevuxen mark, till vänster en hög och brant klippa samt till höger ett par träd, sitter en vitskäggig naken man med en mantel över axeln, en kvinna, Hesperia eller Thetis, och till vänster om henne en amorin. Från klippan störtar Aesacus sig i havet. I bakgrunden vatten och några otydliga husformationer mot berg.

Förlaga: Aesacus kan eventuellt vara gjord efter Maitre au dé, nr 15 i en serie bilder om Psyke (jfr nr 41).



Ämnet: I Ovidius Metamorfoser XI: 749–795 berättas om Aesacus, son till Priamos och bror till Hektor; Aesacus levde ensam i avlägsna bergstrakter och andra ställen på landet, långt borta från glittrande palats. Han blev förälskad i nymfen Hesperia. Men hon flydde förskräckt för honom och blev under förföljandet ormbiten och dog. Aesacus blev utom sig av sorg och kastade sig ut från en klippa för att dö. Thetis greps av medlidande och räddade honom när han föll och gav honom fågelvingar. Han dök oupphörligen för att finna döden och blev en långsmal dykarfågel – Mergus.

Paralleller: En tallrik i Louvren, signerad av Francesco Xanto Avelli 1533 (Giacomotti 1974, nr 864) har samma ämne, men för övrigt inga likheter.

Publicerad: Tervarent 1957, s 137–138.

92 TALLRIK

NM 104 (KM, Dardel 48)

1500-talets sista fjärdedel

Form II, diam 23 cm. Målad i blått, olika toner grönt, gult, sparsamt brunorange, något vitt samt gråsvart, det hela i en blek tonalitet. På undersidan sju koncentriska gula cirklar och en inskrift i blått: *Fuggie Daphne / getil biondo apollo* (Den väna Dafne flyr för den blonde Apollo).

Dafne, endast klädd i en fladdrande slöja, men början till ett träd växande på huvudet flyr för Apollo som kommer från höger med lyfta armar. Hennes fötter är till hälften förvandlade till rötter. Längst till vänster sitter flodguden Peneus. Överst Amor med pilbåge. Scenen utspelas i ett landskap med vatten bakom de agerande, hus på motsatta stranden. En klippa, ett par små hus och ett träd fullbordar scenen.

Ämnet och paralleller: Se nr 82.

92 Plate. Last quarter of 16th c. NM 104. Daphne and Apollo.

93 TALLRIK

NM 109 (KM, Dardel 53)

1500-talets sista fjärdedel

Form II, diam 22 cm. Målad i blått, gulgrönt, något smaragdgrönt, gult, litet brunorange samt grått och vitt. Blek tonalitet och matt yta. På undersidan sju koncentriska cirklar i gult samt en inskrift i blått: *Segue Pische gentjl/ lamato Arciero* (Den väna Psyke följer den älskade bågskytten).

I bildens mitt Psyke. Hon är ganska kraftig och springer, klädd i en fladdrande slöja, med händerna uppsträckta mot vänster där Amor med pilbåge i handen flyger. Till höger en husgavel med välvd portik, till vänster i förgrunden en flodgud mot bakgrunden av en klippformation. I fonden vatten och hus på motstående strand.

Ämnet och paralleller: Se nr 83.

93 Plate. Last quarter of 16th c. NM 109. Psyche following Cupid.

XII

Tallrikarna i följande grupp är till största delen gjorda efter förlagor av Bernard Salomon. Hans illustrationer till viktiga passager i bibeln, såväl Nya som Gamla testamentet, försedda med korta versifierade texter på olika språk, var en väsentlig källa för majolikamålarna, särskilt under 1500-talets sista fjärdedel.

Hela gruppen hålls samman av ikonografin, men inom gruppen finns distinkta mindre grupper, nr 94–97 bildar en ganska tätt sammanhållen enhet, nr 98 står något utanför denna, nr 99–101 bildar en grupp medan nr 102–104 förutom likheter i teckningen hålls samman av en mycket blek färgskala. Nr 105–106 är varandra närliggande.

Återgivandet av ansikten och kroppar är starkt besläktat inom hela gruppen; liksom träd, markvegetation och staffage följer de samma schema. Förlagorna används generellt sett så att de för berättelsen väsentliga figurerna får en dominerande plats på tallrikarna, karakteristiska detaljer i förlagan utnyttjas, men det hela är ganska sammanträngt.

The plates in this group have been decorated largely after drafts by Bernard Salomon, whose biblical illustrations – or pictures for key passages in both the Old and the New Testament, accompanied by short versified texts in various languages – were an important source for majolica painters, particularly in the final quarter of the 16th century.

The representation of faces and bodies is very similar throughout this group, following the same scheme, as also in the case of trees, shrubs, plants and staffage. In general the drafts have been adapted so that the central figures in the scene have a dominant position on the plate and use is made of other characteristic details but the whole picture is rather compressed.

94 TALLRIK

NM 153 (KM, Dardel 97)

1500-talets sista fjärdedel

Form I, diam 22 cm. Målad i blått, gulgrönt, smaragdgrönt, mörkgult, violett, brunorange samt grått och vitt. På undersidan sju koncentriska gula cirklar och en inskrift i mörkt blått: *Quando Adam fu/ caciato dal teresto/ Paradiso* (När Adam jagades ur det jordiska paradiset).

Tallriken spräckt.

Till vänster paradisets port och ovanför denna ängeln med vågigt svärd i handen. Adam och Eva springer nästan nakna, mot höger, bakom dem en benrangelsman som blickar upp mot ängeln.

Mereth Lindgren (Döden i paradiset. Genesis Profeta. Nordiska studier i gammaltestamentlig ikonografi, s 157–166. Stockholm 1980) har påpekat ämnets ovanliga utformning. Det är under 1400-talet motivet med döden närvarande vid utdrivandet ur paradiset uppkommer. I och för sig stämmer det väl, döden kommer ju in i människornas liv i och med syndafallet. Benrangelsmannen förekommer sedan under 1500- och 1600-talen i olika varianter tillsammans med Adam och Eva som drivs ut ur paradiset.

Förlaga: Bibelillustration av Bernard Salomon (a a). Förlagan är troget återgiven, men sammanträngd och figurernas proportioner är skickligt anpassade till cirkelformen.

Ämnet: Se nr 65.

Paralleller: Nr 65 och nr 78 i denna samling.

94 Plate. Last quarter of 16th c. NM 153. Adam and Eve driven out of the garden of Eden.

Bernard Salomon, Illustration for Genesis.

95 TALLRIK

NM 157 (KM 99, Dardel 101)

1500-talets sista fjärdedel

95 Plate. Last quarter of 16th c. NM 157. The Flight into Egypt.

Bernard Salomon, Illustration for the New Testament.

Form I, diam 22 cm. Målad i blått, gulgrönt, smaragdgrönt, mörkgult, violett, brunorange samt grått och vitt. På undersidan sju koncentriska gula cirklar och en inskrift i mörkt blått och grönt: *Quasa pauro-fu'ggi/ nel egitto mostrare'/al homo il camin/dritto* (Hur de arma flydde till Egypten för att visa människan den rätta vägen).

Tallriken spräckt.

I centrum rider Maria på åsnan med Jesusbarnet i famnen. Bredvid henne går Josef. Till vänster en palm, överst änglahuvuden inom en krans av moln. I bakgrunden en stad, på marken grönskande tuvor.

Inskriften är målad i mörkblått, men mellan ' ' i grönt, vilket visat att man inte skall lägga alltför stor vikt vid färgen som kriterium för en eventuell attribuering. (Robert Boulay, Le problème Lyon-Nevers. Cahiers de la Céramique, nr 33, 1964 s 16–28 anför t ex att franska fajanser signerade i grönt kommer från Nevers, tidigt 1600-tal, medan man i Italien och italienarna i Lyon skriver i blått. Mangan och gråblått kan också förekomma i Nevers.) Även om Boulays resonemang stämmer visar inskriften på denna tallrik att färgen också kan vara slumpens skördar, målaren har använt de färgskvättar han hade över eller den pensel som var doppad i färg.

Förlaga: Bibelillustration av Bernard Salomon (a a).

Ämnet: Matteus 2: 13-14 ”Men när de hade dragit åstad, se, då visade sig i drömmen en Herrens ängel för Josef och sade: 'Stå upp och tag barnet och dess moder med dig, och fly till Egypten, och bliv kvar där, till dess jag säger dig till; ty Herodes tänker söka efter barnet för att förgöra det.' Då stod han upp och tog barnet och dess moder med sig om natten, och de drog bort till Egypten.”

96 TALLRIK

NM 101 (KM, Dardel 45)

1500-talets sista fjärdedel

Form I, diam 22 cm. Målad i blått, gulgrönt, smaragdgrönt, mörkgult, violett, brunorange samt grått och vitt. På undersidan sju koncentriska gula cirklar.

I centrum en grupp på fem personer. Det är Abram och en tjänare, framställda som två skäggiga män med mörka huvudbonader, samt Sarai, en tjänarinna och barnet Lot. Till vänster skymtar en kamel och en åsna, till höger några får. Överst en midjebild, snett bakifrån, av Gud som sitter krönt i en molnkrans.

Ämnet: 1 Mosebok 12:5 "Och Abram tog sin hustru Sarai och sin brorson Lot och alla ägodelar som de hade förvärvat och tjänarna som de hade skaffat sig i Haran; och de drogo åstad på väg mot Kaanans land".

96 Plate. Last quarter of 16th c. NM 101. Abraham, Sarai and Lot on their way to Canaan.

97 TALLRIK

NM 127 (KM, Dardel 71)

1500-talets sista fjärdedel

Form I, diam 22 cm. Målad i blått, gulgrönt, smaragdgrönt, mörkgult, violett, brunorange samt grått och vitt. På undersidan sju koncentriska cirklar i gult.

I centrum sitter Lot, gammal och vitskäggig, med armarna om en av sina döttrar som har klänningen uppdragen över ena knät och en vinskål i vänstra handen. Till vänster står Lots andra dotter och skänker i vin i skålen. Runt dem klippor och längst bort till höger skymtar en eld, vilken syftar på Sodom och Gomorra som stod i lågor.

97 Plate. Last quarter of 16th c. NM 127. Lot and his daughters.

Förlaga: Bibelillustration av Bernard Salomon (a a).

Ämnet: 1 Mosebok 19:30–32 ”Och Lot drog upp från Soar till bergsbygden och bodde där med sina båda döttrar, ty han fruktade för att bo kvar i Soar; och han bodde med sina båda döttrar i en grotta. Då sade den äldre till den yngre: 'Vår fader är gammal, och ingen man finnes i landet, som kan gå in till oss efter all världens sedvänja. Kom låt oss giva vår fader vin att dricka och lägga oss hos honom, för att vi må skaffa oss livsfrukt genom vår fader'.”

Paralleller: I Musée de Clunys samlingar finns en tallrik (Giacomotti 1974, nr 1161) med samma motiv. De båda tallrikarna ligger varandra mycket nära, vilket givetvis kan bero på att förlagan i båda fallen är mycket troget återgiven. Det är dock en närmare likhet, vilket ändå inte ger några relevanta skäl att anta att vår tallrik skulle vara gjord i Lyon 1500-talets andra hälft, en attribuering som Giacomotti gör på följande sätt: ”Italien? eller Lyon”.

98 Plate. Last quarter of 16th c. NM 108. Ruth gleans in the fields of Boas.

98 TALLRIK

NM 108 (KM 85, Dardel 52)

1500-talets sista fjärdedel

Form III, diam 22 cm. Målad i blått, gulgrönt, smaragdgrönt, gult, obetydliga inslag av violett, brunorange samt svart och vitt. På undersidan fyra koncentriska gula cirklar.

I förgrunden till vänster en rikt klädd sittande man, Boas, i mitten en halvsittande man med en skära i handen. Han och ett par andra män är i färd med att skörda. Ur den nästan manshöga säden till höger tittar Rut fram.

Förlagan är mycket troget återgiven, endast något hoptryckt på bredden för att få in den liggande rektangulära bilden inom tallrikens cirkelform.

Förlaga: Bibelillustration av Bernard Salomon (a a).

Ämnet: Ruts bok 2. Rut plockar ax på Boas åker.

Publicerad: Tervarent 1957, s 136–137.

99 TALLRIK

NM 160 (KM 83, Dardel 104)

1500-talets sista fjärdedel

Form I, diam 23 cm. Målad i blått, mycket litet grönt och violett, gult, brunorange samt grått och vitt. På undersidan sju koncentriska gula cirklar.

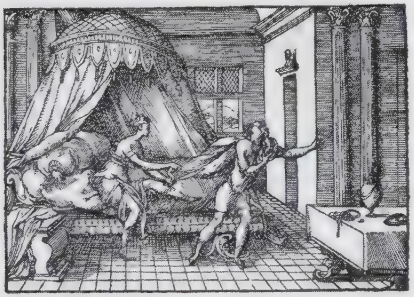
Tallriken har flera sprickor.

I mitten Josef, i kort klädnad och mantel, på väg mot höger. Till vänster sitter Potifars hustru på en säng fylld av mjuka bolstrar med stor tältliknande sänghimmel över. Hon har endast ett skynke svept om benen och griper tag i gossens mantel. I bakgrunden en mur med ett portvalv genom vilket en byggnad och Josef samt de som för bort honom skymtar. Rörelsemomentet i förlagan har gått förlorat; scenen i bakgrunden finns inte heller med på förlagan.

Förlaga: Bibelillustration av Bernard Salomon (a a).

99 Plate. Last quarter of 16th c. NM 160. Joseph and Potiphar's wife.

Bernard Salomon, Illustration for Genesis.



Ämnet: I 1 Mosebok 39:1 och följande berättas om hur Potifar satte Josef "över sitt hus". Josef var skön att skåda och Potifars hustru kastade sina ögon på honom och sade "Ligg hos mig". Han vägrade, men en dag fattade hon honom i manteln. Han flydde också då och manteln blev kvar i hennes händer. Hon berättade sedan om hur han velat tvinga sig på henne och i förskräckelsen lämnat sin mantel. Josef kastades därför i fängelse.

Paralleller: I Louvren finns en låg skål på fot (Giacomotti 1974, nr 858) målad av Francesco Xanto Avelli 1538. Förlagan har här varit en gravyr av Marcantonio Raimondi efter Rafael. Giacomotti refererar flera exempel på att samma gravyr använts. Också i Victoria and Albert Museum finns en tallrik efter den förlagan målad av Guido Durantino omkr 1530.

Vår tallrik är betydligt senare och enklare, gjord efter en mera lättillgänglig förlaga.

100 TALLRIK

NM 107 (KM 75, Dardel 51)

1500-talets sista fjärdedel

Form III, diam 21,8 cm. Målad i blått, grönt blandat med blått, litet mörkgult, något violett, brunorange samt grått, svart och vitt. På undersidan fyra koncentriska gula cirklar och en inskrift i blått: *Quel Riccho che/faceua Lazaro /stentare* (Den rike som lät Lasarus lida nöd).

I förgrunden, på en låg trappa som leder upp till en altan, sitter Lasarus. Bredvid honom några hundar och en man som försöker jaga bort honom. På altanen sitter den rike mannen och hans hustru och äter och dricker. I bakgrunden till vänster brinner ett bål i vilket det sitter en figur: det är den rike mannen som efter sin död plågas i helvetets eld.

Förlaga: Bibelillustration av Bernard Salomon (a a).

Ämnet: I Lukas 16:19 och följande berättas om Lasarus, den fattige mannen, som full av sår låg vid den rike mannens port ”och åstundade att få stilla sin hunger med vad som kunde falla ifrån den rike mannens bord”. Också hundarna kom och slickade hans sår. När båda var döda såg den rike mannen Lasarus hos Abraham, ”i hans sköte”. Han bad då att Lasarus skulle få förbarma sig över honom, men fick av Abraham till svar att ”du, medan du levde fick ut ditt goda.” Och den rike mannen fick därför ingen hugsvalelse.

100 Plate. Last quarter of 16th c. NM 107. Lazarus and the rich man.

Bernard Salomon, Illustration for the New Testament.

101 TALLRIK

NM 159 (KM 88, Dardel 103)

1500-talets sista fjärdedel

101 Plate. Last quarter of 16th c. NM 159. The parables of the mote, the blind leading the blind and the two builders.

Bernard Salomon, Illustration for the New Testament.

Form I, diam 22 cm. Målad i blått, litet gulgrönt, något smaragdgrönt, gult, brunorange, något violett samt grått, svart och vitt. På undersidan sju koncentriska gula cirklar och en inskrift i blått: *Quanto a la peste de /linpocresia Cristo /linpugnia piu de ogni / Resia.* (Vad beträffar hyckleriets farsot bekämpar Kristus den mer än allt).

I centrum, på en låg plattform, står en man i fotsid klädnad. Han vänder sig mot en sittande man bakom vilken det står en vinkelformad bjälke, som är förbunden med hans högra öga genom ett snöre. Till vänster ett par blinda, båda klädda i hattar, den ene, som faller, är naken. Bakom dem gräsbevuxen terräng och längst upp till vänster en man som är i färd med att bygga. Bakom den sittande mannen en byggnad och en annan man i färd med att bygga.

Målaren har följt förlagan relativt troget, den enda väsentliga detalj han tappat är att den senare mannen, som bygger, är försedd med horn.

Förlaga: Bibelillustration av Bernard Salomon (a a).

Ämnet: På förlagan anges Matteus 7 och Lukas 6, som källa. Den beledsagande texten är Lukas 6: 41–42. ”Huru kommer det till, att du ser grandet i din broders öga, men icke bliver varse bjälken i ditt eget öga? Huru kan du säga till din broder: ’Broder låt mig taga ut grandet i ditt öga’ du som icke ser bjälken i ditt eget öga? Du skrymtare, tag först ut bjälken ur ditt eget öga; därefter må du se till, att du kan taga ut grandet i din broders öga”. Men även vers 39: ”Kan väl en blind leda en blind? Falla de icke då båda i gropen” är tillämplig – på de två männen varav den ene faller. Även vers 47–49 finns illustrerad i bilden. Där berättas om hur Jesus säger att den som hör hans ord och gör efter dem är lik den som gräver djupt och lägger grunden på hälleberget, medan den som hör och icke gör är lik den som bygger på blotta jorden utan att lägga någon grund.

102 TALLRIK

NM 145 (KM 96, Dardel 89)

1500-talets sista fjärdedel

Form I, diam 22 cm. Målad i mellanblått, gulgrönt, smaragdgrönt, mörkgult, ljust brunorange, grått och vitt samt sparsamma inslag av violett. Blek tonalitet. På undersidan nio koncentriska gula cirklar.

Kristus och två av hans lärjungar på vägen till Emmaus. Kristus, i mitten, bär en fotsid klädnad, de andra byxor, rock och stav. Bakom dem en delvis gräsbevuxen höjd med ett hus och ett träd. I huset ser man ett bord och ett par personer, uppenbarligen själva Emmausmåltiden. I bakgrunden till höger en stad. På marken små runda stenar, grästuvor och en liten stenformation.

De tre figurerna upptar endast ungefär en fjärdedel av förlagan. Målaren har i huvudsak följt förlagan men koncentrerat sig på figurerna.

Förlaga: Bibelillustration av Bernard Salomon (a a).

Ämnet: Lukas 24: 13–31 eller Markus 16:12 och 14. Kristus uppenbarar sig för två lärjungar på vägen till Emmaus och ligger till bords med dem.

102 Plate. Last quarter of 16th c. NM 145. Jesus appears to two of his disciples on the way to Emmaus.

Bernard Salomon, Illustration for the New Testament.

103 TALLRIK

NM 116 (KM, Dardel 60)

1500-talets sista fjärdedel

103 Plate. Last quarter of 16th c. NM 116. Jesus and the woman of Samaria.

Bernard Salomon, Illustration for the New Testament.

Form II, diam 22 cm. Målad i blått, gulgrönt, smaragdgrönt, mörkgult, ljust brunorange, grått och vitt samt sparsamma inslag av violett. Blek tonalitet, matt och lätt skrovlig yta. På undersidan sju koncentriska gula cirklar.

Tallriken har flera sprickor.

I centrum en brunn; till vänster står den samaritiska kvinnan och häller vatten från ett kärl till ett annat, till höger sitter Jesus med strålkrans kring huvudet. Bakom dem en låg mur och längre bort en stad. Längst till höger ett par träd.

På förlagan intar figurerna, särskilt kvinnan, en dominerande ställning. Hon är framställd med svängd kropp och flygande klädnad som accentuerar hennes ställning. Denna manieristiska, förhållandevis eleganta gestalt har målaren inte förmått göra rättvisa. Några män på vägen utanför staden har för koncentrationens skull utelämnats.

Förlaga: Bibelillustration av Bernard Salomon (a a).

Ämnet: I Johannes 4:6–42 berättas om Jesus och den samaritiska kvinnan. Trots att judarna inte umgicks med samariterna bad han henne om vatten och sade henne sedan ”allt vad hon gjort”. Hon vittnade då om honom och många samariter ”kommo till tro på honom” både genom henne och genom Jesu egna ord.

Paralleller: Jämförelsematerialet är ytterst knapphändigt. I Victoria and Albert Museums stora samling finns t ex bara en tallrik från Faenza 1520–25 (Rackham 1940, nr 295) med samma motiv. Det är emellertid bara bibelstället som är gemensamt för de båda tallrikarna.

104 TALLRIK

NM 118 (KM 98, Dardel 62)

1500-talets sista fjärdedel

Form II, diam 22 cm. Målad i blått, gulgrönt, smaragdgrönt, mörkgult, ljust brunorange, grått och vitt samt med sparsamma inslag av violett. Blek tonalitet, matt och lätt skrovlig yta. På undersidan sju koncentriska gula cirklar.

Till vänster sitter Hagar i mitten hennes barn och till höger står en ängel. Bakom dem träd, några låga klippor och längst bort en stad. Målaren har givit en koncentrerad framställning av de fem verserna i bibeltexten.

104 Plate. Last quarter of 16th c. NM 118. Hagar and the child.

Ämnet: I 1 Mosebok 21:14–18 står det: ”Bittida följande morgon tog Abraham bröd och en lägel med vatten och gav det år Hagar; han lade det på hennes rygg och gav henne barnet med och lät henne gå. Och hon begav sig åstad och irrade omkring i Beer-Sebas öken. Men när vattnet i lägeln hade tagit slut, kastade hon barnet ifrån sig under en buske och gick bort och satte sig ett stycke därifrån, på ett bågskotts avstånd, ty hon tänkte: 'Jag förmår icke se på, huru barnet dör'. Och där hon nu satt, på något avstånd, brast hon ut i gråt. Då hörde Gud gossens röst, och Guds ängel ropade till Hagar från himmelen och sade till henne: 'Vad fattas dig, Hagar? Frukta icke; ty Gud har hört gossens röst, där han ligger. Gå och lyft upp gossen, och tag honom vid handen; jag skall göra honom till ett stort folk.' ”

105 TALLRIK

NM 156 (KM, Dardel 100)

1500-talets sista fjärdedel

105 Plate. Last quarter of 16th c. NM 156. The creation of fish and fowl, of beasts and cattle.

Form I, diam 22 cm. Målad i blått, gulgrönt, litet smaragdgrönt, mörkgult, brunorange samt grått och vitt. På undersidan sex koncentriska gula cirklar och en inskrift i mellanblått: *quando christto / chreo il cielo / e la tera* (När Krisuts skapade himmelen och jorden).

I centrum står Gud, vitskäggig med utsträckta armar, klädd i en fladdrande veckrik klädnad. Runt hans huvud en strålkrans, solen, månen och stjärnor omger honom, kring allt detta en molnkrans. Till vänster och till höger träd, på marken djur, bl a elefanter, en hare, en sköldpadda och hjortdjur.

Ofta är en förlaga direkt kopierad på mindre och enklare tallrikar av denna typ, men ibland används förlagan bara som ett stöd för en komposition som målaren sedan utvecklar på egen hand eller med hjälp av en annan förebild. Sättet att skugga kläderna med snedställda linjer verkar vara gängse maner, här märks det dock särskilt tydligt på den centralt placerade ensamma gestalten, som är extremt långsmal i jämförelse med det övriga materialet i denna grupp. Nr 106 liknar dock denna.

Förlaga: Ingen direkt kopierad förlaga finns men scenen påminner starkt om framställningen av världens skapelse av Bernard Salomon i hans bibelillustrationer (a a), men spegelvänd. Himlakropparna och stjärnorna finns, men inte molnkransen och Gud är där krönt.

Ämnet: I 1 Mosebok 1:20–24. När Gud skapade djuren, den fjärde dagen.

Paralleller: Ett exempel på att samma scener återkommer i flera material är en emaljmålad kista med scener ur skapelseberättelsen, Limoges, 1500-talets slut (Philippe Verdier, Catalogue of the Painted Enamels of the Renaissance. The Walters Art Gallery, Baltimore 1967, nr 160, s 289).

106 TALLRIK

NM 151 (KM 55, Dardel 95)

1500-talets sista fjärdedel

Form I, diam 21,2 cm. Målad i blått, gulgrönt, litet smaragdgrönt, mörkgult, brunorange samt grått och vitt. På undersidan sju koncentriska gula cirklar, mycket vårdslöst målade.

Brämet är starkt skadat.

Till vänster står Gud, vitskäggig och med strålkrans kring huvudet, omgiven av en molnkrans. Han håller med sin vänstra hand kring handleden på Adam som sitter mot ett träd. Mellan Guds och Adams mun går ett tunt vitt streck, den överströmmande livsandan. I bakgrunden till höger ett landskap med några djur, bl a två kaniner, som symboler för en kommande förökning. I förgrunden vatten och litet gräs.

106 Plate. Last quarter of 16th c. NM 151. The forming of man.

Förlaga: Liksom för nr 105, med vilken denna har stora överensstämmelser, finns ingen direkt kopierad förlaga, men likheterna med Bernard Salomons bibelillustration (a a) till Gud skapar människan är stor.

Ämnet: I 1 Mosebok 2:7 står: "Och HERREN Gud danade människan av stoft från jorden och inblåste livsande i hennes näsa, och så blev människan en levande varelse."

Paralleller: Se nr 105 samt en tallrik i Bologna där Gud skapar kvinnan av mannens revben som bör tillhöra samma krets.

XIII

I denna sista grupp har sammanförts sju tallrikar med mer eller mindre ”lineär” målning. De bildar ingen enhetlig grupp. Nr 107, den första, liksom de två sista nr 112 och nr 113 har en karaktär som särskiljer dem från de övriga. De senare är förmodligen också de senaste med sin nästan groteska målning. Alla, utom nr 108, har dock daterats till 1500-talets sista fjärdedel då det inte finns några säkra kriterier för en mera precis datering.

För denna grupp kan det vara väsentligt att erinra om att ”Urbino-pjäser” kan vara gjorda utanför själva staden. Hertigdömet Urbino är en mera adekvat härkomstbeteckning för flera av dem. Jämför t ex C 117–147 i Wallace Collection som Norman fört till ”Duchy of Urbino” (a a s 238–293).

This final group contains seven plates where the painting is more or less 'linear' but they do not constitute a uniform lot. The first, no. 107, and the last two, nos. 112 and 113, differ in character from the others. The two latter, moreover, with paintings that are almost grotesque, are presumably the latest pieces in the collection. Apart from no. 108, however, they have all been dated to the final quarter of the 16th century for want of any definite criteria for a more precise chronology.

With reference to this group it is important to bear in mind that 'Urbino pieces' may have been made outside the town itself. A more adequate label for several of them is accordingly the Duchy of Urbino.

107 TALLRIK

NM 149 (KM 80, Dardel 93)

1500-talets sista fjärdedel

Form III, diam 22 cm. Målad i blått, litet gulgrönt, litet smaragdgrönt, två toner gult, något violett, orangebrunt samt grått, svart och vitt. På undersidan fyra koncentriska gula cirklar och en inskrift i blått: *Cesar manda amba/ssiâta a Ariouista* (Caesar skickade sändebud till Ariovistus).

Till vänster, på en lätt upphöjd plattform, står Ariovistus klädd i mantel, och plymagerad hjälm. Framför honom sju sändebud från Caesar. I bakgrunden tält, till höger vatten och en motstående strand med höjder och hus. I förgrunden några låga stenformationer med gräs.

Tallriken kan sättas i samband med den servis med motiv ur Caesars historia som Guidobaldo II lät göra som present till kung Filip i Spanien (se s 73) efter förlagor av Taddeo Zuccaro, vilka säkert användes flera gånger, om än i mer eller mindre förvanskad form.

107 Plate. Last quarter of 16th c. NM 149. Ambassadors from Caesar before Ariovistus.

Ämnet: I De bello gallico, första boken, III:5 skriver Caesar om hur han under fälttåget mot svebernas (germanernas) hövding Ariovistus år 58 e Kr skickade sändebud till denne (Tervarent 1957, s 148).

Paralleller: Se nr 85 och nr 86 i denna samling.

108 TALLRIK

NM 132 (KM 72, Dardel 76)

1500-talets senare hälft

108 Plate. Last quarter of 16th c. NM 132.

Giulio Bonasone, Engraving with three nymphs and two satyrs (detail).

Form I, diam 21,8 cm. Målad i blått, gulgrönt, något smaragdgrönt, orangebrunt, grått samt svart och vitt. På undersidan sju otydliga koncentriska gula cirklar.

På en strand eller landtunga står fyra nakna kvinnor draperade i smala slöjor, mellan dem två urnor. I förgrunden litet vatten och två stora grästuvor, i bakgrunden vatten och motsatt strand med höga kullar. Till vänster träd och likaså till höger på en klippa. Ämnet är obestämbart.

Förlaga: En gravyr av Giulio Bonasone, tre nymfer och två satyrer som badar vid ingången till en grotta (Bartsch XV, s 137, nr 93) där centralfigurerna kan ha inspirerat målaren. Ingen direkt förlagekopiering.

Paralleller: I Berlin finns en av Francesco Xanto Avelli signerad tallrik från 1530–32 (Hausmann 1972, nr 193). Den målade bilden föreställer Apollo och muserna. Att dra några direkta paralleller med denna tallrik är ganska långsökt. Man kan dock peka på ett likartat sätt att måla, vilket skulle betyda att vår tallrik är gjord i Xantos efterföljd. Det är särskilt det lugnt och markerat lineära som frapperar betraktaren. Jämfört med övrig majolika finns här en klar inbördes släktskap.

109 TALLRIK

CXV 707

1500-talets sista fjärdedel

Form X, diam 23 cm. Målad i blått, två toner grönt, gult, brunorange samt svart och vitt. På undersidan sex koncentriska gula cirklar.

En barhuvad antik krigare betraktar en pansarstaty (krigsguden Mars enl Falke 1871, s 20) på ett postament till höger. I mittaxeln ett högt träd, mellangrunden upptas av vatten, i bakgrunden andra stranden. Till vänster och till höger flankerande arkitektur.

Förlaga: Battista Franco arbetade som förlagetecknare för majolika. Någon av de eleganta och väl utarbetade teckningar han gjorde för Guidobaldo II:s räkning är det inte fråga om här, men det är frestande att sammanföra en gravyr (Bartsch XVI, s 135, nr 51) med inskriften "Batista franco fecit dal. Antiche" med denna tallrik.

Publicerad: Falke 1871, s 20, nr 19.

109 Plate. Last quarter of 16th c. CXV 707. Soldier in front of a statue.

Battista Franco, Engraving 'dal. Antiche'.

110 TALLRIK

NM 125 (KM, Dardel 69)

1500-talets sista fjärdedel

110 Plate. Last quarter of 16th c. NM 125. Peter and Paul watching the downfall of Simon Magus.

Form X, diam 22,5 cm. Målad i blått, grönt, mörkt gult, orangebrunt, grått samt svart och vitt. På undersidan tre koncentriska gula cirklar.

Paulus och Petrus i fotsida klädnader pekar upp mot en molnkrans med två demoner som är i färd med att störta ner Simon Magus. Till vänster, i ett svårläsbart perspektiv, delar av en stadsmur och människor som står och pekar upp mot den fallande Simon. Scenen utspelar sig i ett landskap där bakgrunden upptas av vatten, en motstående strand och himmel. I övrigt grästuvor och stenar.

Själva utförandet ligger nära flera av de övriga tallrikarna i gruppen. Valhäntheten blir uppenbar genom den egendomliga felteckningen till vänster.

Ämnet: I Apostlagärningarna 8:9–24 berättas om en Simon som lät döpa sig och sedan mot betalning ville skaffa sig kraften att överföra Den helige ande.

111 TALLRIK

NM 133 (KM 63, Dardel 77)

1500-talets sista fjärdedel

Form II, diam 22,5 cm. Målad i blått, gulgrönt, orangebrunt, något violett samt grått och svart. På undersidan sju koncentriska gula cirklar.

På en strand står en kvinna och en satyr. Han omfamnar henne och rör med vänstra handen hennes sköte. På marken ligger en panflöjt. Till höger sitter en satyr med en amorins vingar lutad mot en panflöjt. Längre bort springer två kvinnor i fladdrande klädnader. I bakgrunden vatten och motstående strand med hus och höjder. Till vänster ett gräsbevuxet klipparti med en grotta, längst fram litet vatten, på marken gräsfläckar och till höger ett träd.

111 Plate. Last quarter of 16th c. NM 133. Nymph and satyr.

*Ämnet:*Den enklaste förklaringen är att det bara rör sig om en satyrs och en nymfs kärlekslekar, men förekomsten av två panflöjter pekar mot att berättelsen om Pan och Syrinx (Ovidius Metamorfoser I: 689 och följande, jfr nr 13) åtminstone bör ha varit utgångspunkt för skildringen.

Paralleller: I utbudet av italiensk 1500-talsmajolika finns en del skildringar med vågade, ibland pornografiska motiv. (Conti, 1973, CLI–CLX). Denna tallrik kan snarast räknas in i det sammanhanget.

112 TALLRIK

NM 135 (KM, Dardel 79)

1500-talets sista fjärdedel

Form X, diam 22,5 cm. Målad i blått, grönt, litet gult, orangebrunt samt grått och svart. På undersidan tre koncentriska gula cirklar.

I tallrikens mitt ligger Amfitrite tillbakalutad på två delfiner. På det småkrusiga havet två amoriner; den ene rider på en delfin, båda håller en treudd. En tredje amorin, med pil och båge, svävar i skyn. Till höger en liten klippformation och ett träd. Bakom Amfitrite syns en strand med hus och höjder.

Kvinnan kan vara Galatea (jfr inskrift på nr 46) eller Venus (jfr nr 113). Det troligaste är dock att det rör sig om Amfitrite som på delfiner förs till Poseidon (jfr nr 90). Amorinernas närvaro är väl motiverad i en bröllopsscen, liksom i Venus närvaro, men den aktiva amorinen i skyn gör det troligt att kvinnan är Amfitrite.

Paralleller: Nr 46, 90 och 113.

112 Plate. Last quarter of 16th c. NM 135. Probably Amphitrite.

113 TALLRIK

NM 148 (KM 86, Dardel 92)

1500-talets sista fjärdedel

Form II, diam 22,5 cm. Målad i relativt ljust blått, mycket litet grönt och gult, orangebrunt, grått samt litet svart. På undersidan sju koncentriska cirklar i gult.

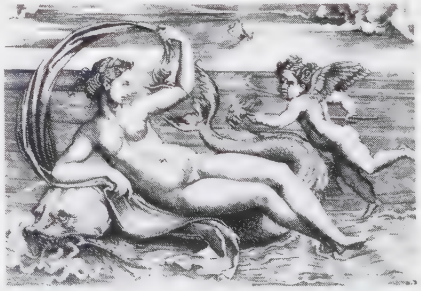
På ett småkrusigt hav sitter en gudinna på två delfiner. Hon omges av två vinglösa amoriner. Den ene står på delfinernas huvuden och håller henne om halsen, den andre håller en pil i handen. Ytterligare en person, förmodligen en triton, med ett horn i handen "kliver" i vattnet. I bakgrunden en strand med hus och höjder.

Kvinnan kan i analogi med nr 46 vara Galatea (inskrift). En annan möjlighet är Amfitrite (jfr nr 90). Ämnet med en havsgudinna buren av delfiner och omgiven av amoriner förekommer i flera varianter, både i denna och i andra samlingar. En möjlig förlaga eller kanske snarare inspirationskälla är Agostino Venezianos gravyr efter en teckning av Rafael av Venus på vattnet med Amor (Bartsch XIV, s 192, nr 239). Om "förlagegravyren" föreställer Venus kan man naturligtvis inte utesluta möjligheten att majolikabilden också föreställer henne. Svag och icke korrekt teckning gör att tallriken verkar vara en sen variant av ett tema.

Paralleller: De ovan nämnda tallrikarna i denna samling nr 46 och 90 samt nr 112. I Bologna finns också en liknande framställning på en majolikatallrik från Urbino. Den tycks dock vara gjord något tidigare.

113 Plate. Last quarter of 16th c. NM 148. Venus, Galatea or Amphitrite.

Agostino Veneziano (after Raphael), Engraving of Venus on the water with Cupid.



ÄMNESREGISTER

Bibeln *Nummer*

(Gamla testamentet)
Abraham och kungen i Sodom 39
Abram och Melki-Sedek 57
Abram, Sarai och Lot på väg till Kanaan 96
David och Mefiboset 61
Djurens skapelse 105
Hagar och hennes son bortdrives 104
Jakobs dröm 59
Josefs historia, fem scener 27
Josef och Potifars hustru 99
Josef tyder Faraos dröm 15
Juda och Tamar 40
Labans döttrar 36
Lot och hans döttrar 97
Mannaregnet 35
Manoas offer 62
Moses och Aron offrar till Herren 16
Människans skapelse 106
Rut i sädesfältet 98
Sidkia, kung, inför kungen av Babylon 17
Simsons födelse 54
Tobias och fisken 10
Utdrivandet ur paradiset 65, 78, 94

(Nya testamentet)
Babyloniska skökan 44, 60
Flykten till Egypten 95
Jesus gisslas 66
Jesus och den samaritiska kvinnan 103
Kristus uppenbarar sig (Emmaus) 102
Lasarus vid den rike mannens bord 100
Liknelsen om bjälken och grandet m fl 101
Simon Magus 110

Helgon
Katarinas av Alexandria martyrium 38

Klassisk mytologi
Achates för Ascanios/Amor till Kartago 26, 87
Aesacus kastar sig i havet 91
Amfitrite 90 (112, 113)
Amfitrite krönes av Amor 20
Amor och Psyke 83, 93
Apollo och Dafne 82, 92
Apollo och Marsyas 68
Apollo och Pan 11
Bacchus 32
Diana och Actaeon 3, 67
Galatea 46, (90, 112, 113)
Ikarus fall 1, 81
Jupiter och Antiope 21, 73
Jupiter och Danae 64
Jupiter och Dionysius 26
Latona och bönderna som grodor 84
Mars och Venus 74
Mars och Venus fångade av Vulcanus 69
Merkurius och Argus 72
Myrrha 58
Neptunus och Bisaltis 8
Perseus och Andromeda 63
Pluto bortrövar Proserpina 22
Polyxenas död 5
Psyke och hennes systrar 41, 42, 43
Pyramus och Thisbe 88, 89
Saturnus och Filyra 7
Satyr och nymf (Pan och Syrinx?) 111
Skylla tar en lock från sin far Nisus 37
Syrinx förvandlad till vass 13
Theseus bespisas av Achelous 45
Trojanska hästen 55
Turnus i den heliga dalen 79
Vulcanus smider pilar åt Amor 2, 12, 56
Vulcanus och Thetis 75

Klassisk historia
Alexander och Diogenes 70, 80
Caesar efter slaget vid Farsalus 14
Caesar skickar sändebud till Ariovistus 107
Caesar, Sändebud från Gallien inför 85
Caesar, Sequanerna beklagar sig inför 86
Gladiatorstrid 18
Mucius Scaevola 53, 76
Perillus brännes 9
Portia och Brutus 77
Romersk fältherre 109
Scipio i Kartagena 6
Slaget vid Thapsus 19

Personifikation
Fortitudo 30
Retoriken 52

Scener med figurer i samtida dräkt
Fiskescen med Diana 49
Jaktscen 47, 48, 50, 51
"Musicerande sällskap" 25
"Ungdomen" 34

Oidentifierade 4, 71, 108

Scener utan bestämt ämne 23, 24, 28, 29, 31, 33

NUMMERTABELL

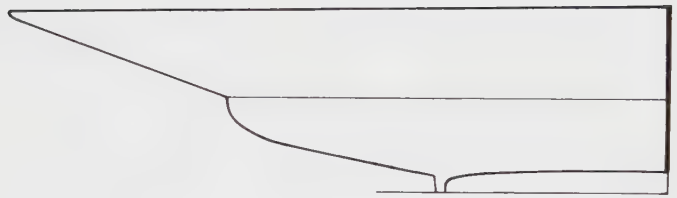
NM	Kat. nr
60	20
61	21
62	22
63	26
64	28
65	29
66	18
67	19
68	23
69	24
70	27
71	15
72	38
73	39
74	17
75	47
76	14
77	16
78	40
79	37
80	45
81	48
83	35
84	55
85	36
86	12
87	11
88	49
89	50
90	9
91	54
92	6
93	8
94	13
95	53
96	34
97	42
98	41
99	43

NM	Kat. nr
100	51
101	96
102	44
103	82
104	92
105	4
106	52
107	100
108	98
109	93
110	83
111	62
112	86
113	79
114	68
115	78
116	103
117	84
118	104
119	72
120	58
121	3
122	64
123	90
124	91
125	110
126	81
127	97
128	70
129	65
130	71
131	85
132	108
133	111
134	67
135	112
136	57
137	88
138	87

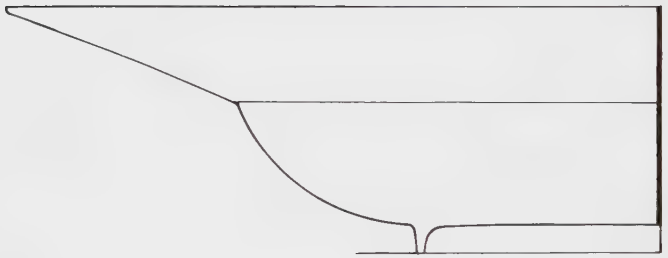
NM	Kat. nr
139	75
140	63
141	66
142	74
143	69
144	89
145	102
146	76
147	77
148	113
149	107
150	73
151	106
152	7
153	94
154	60
155	59
156	105
157	95
158	61
159	101
160	99
161	46
228/1926	32

CXV	Kat. nr
676	25
690	2
691	1
692	10
693	5
703	80
707	109
718	33
724	56

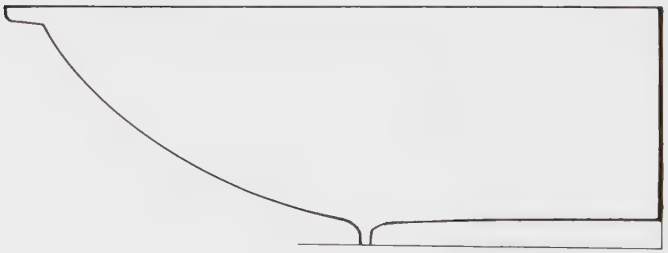
FORMER



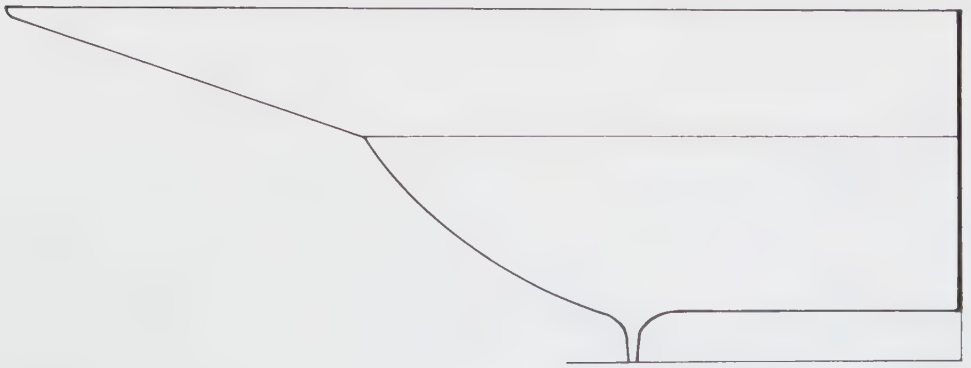
I



II



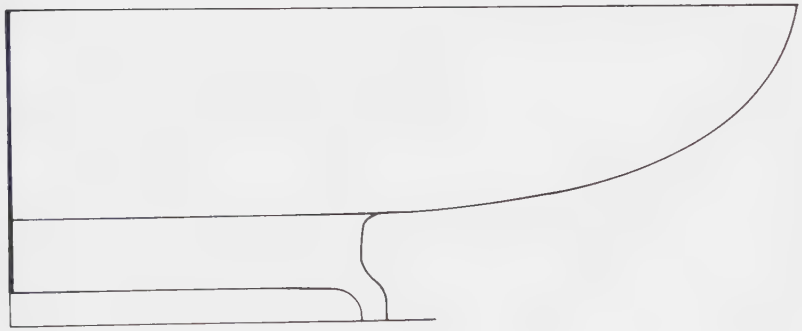
III



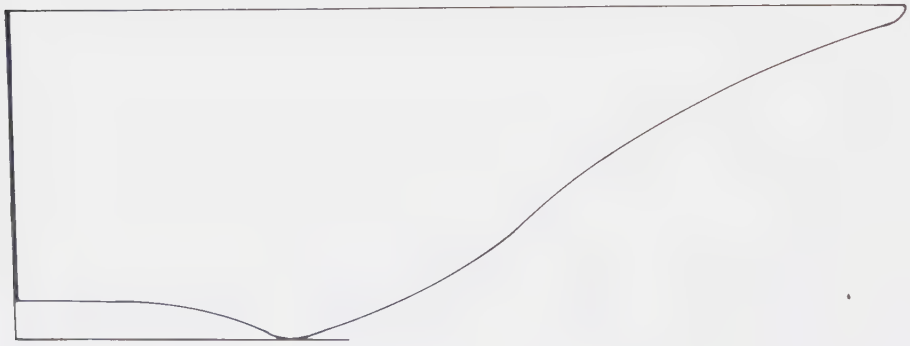
IV

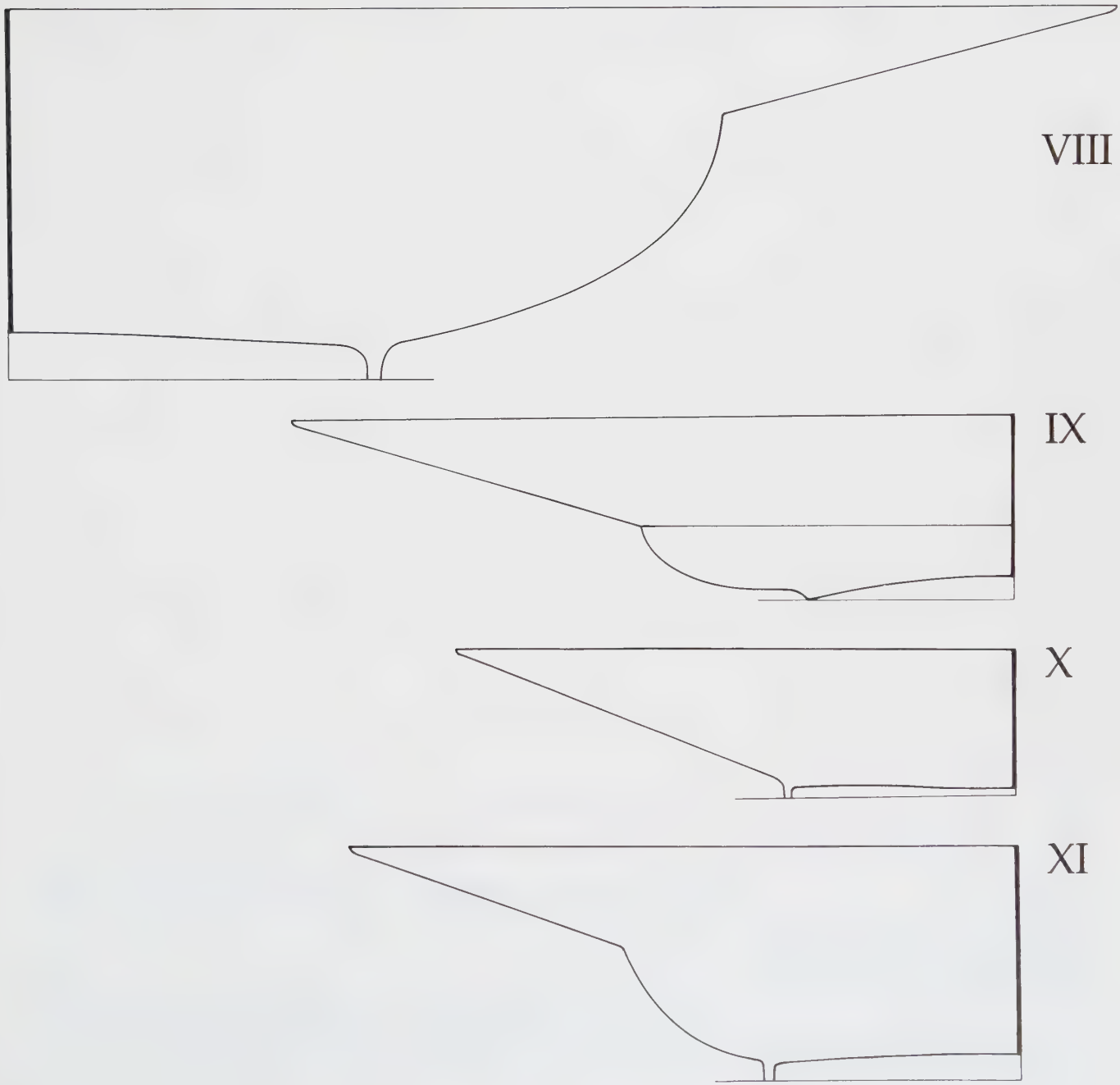
V

VI



VII




VIII
IX
X
XI

BIBLIOGRAFI I URVAL

Otryckta källor

Inventaire des raretez qui sont dans le cabinet des antiquitez dela serenissime reine de Suède. Kungl Biblioteket. Handskrifter S 4.

Inventario della Regina Christina. Azzolinosamlingen, vol 48. Riksarkivet.

Kungsgården UlricDahls Inventarium Upprättadt Åhr 1719. Slottsarkivet.

Carl Gustaf Tessins dagböcker. Åkeröarkivet. Kungl Biblioteket. Handskrifter.

Inventarium öfver Konungens Museum 1803 och 1804. Nationalmuseums arkiv.

Bouppteckning efter Jacob de Geer. Nr 96, 1809. Göta Hovrätt, Jönköping.

Överceremonimästarens journaler. Riksarkivet.

Kongl Museums samlingar avritade och beskrivna av L J von Röök. Handteckningssamlingen, Nationalmuseum.

Förteckning på Kongl: Musei Antika och Moderna Konstverk af Marmor, Bronze, Gips, Porcellaine m m år 1861. Nationalmuseums arkiv.

Bielkesamlingens inventarium. Konsthantverksavdelningen, Nationalmuseum.

Inventarium över Carl XV:s testamenterade samling. Konsthantverksavdelningen, Nationalmuseum.

Inventarium för konsthantverksavdelningen 1880, 1913, 1916, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1924, 1929, 1935, 1966, 1973, 1978 samt NMX. Nationalmuseum.

Tryckta arbeten

Jean Adhémar,
Gravures du XVI Siècle, Tome deuxième. Inventaire du Fonds Français. Paris 1939

Gaetano Ballardini,
Le ceramiche di Faenza. Rom 1933

Maioliche de Deruta. Faenza, XII, 1924, s 53–59

Corpus della maiolica italiana. I Le maioliche datate fino al 1550. II Le maioliche datate dal 1531 al 1535. Rom 1933, 1938
Cit Ballardini 1938

La maiolica italiana (dalle origini alla fine del Cinquecento). Florens 1938

Bibliografisk förteckning. Faenza, XXXIX, 1953, s 201–18

Baltimore
Catalogue of the Italian maiolica in the Walters Art Gallery. Joan Prentice von Erdberg and Marvin C Ross. Baltimore, Maryland 1952
Cit von Erdberg-Ross 1952

Mario Bellini-Giovanni Conti,
Maioliche italiane del Rinascimento. Milano 1964
Cit Bellini-Conti 1964

Berlin, Kunstgewerbemuseum
Tjark Hausmann, Majolika. Spanische und Italienische Keramik vom 14. bis zum 18. Jahrhundert. Berlin 1972
Cit Hausmann 1972

Wilhelm Bode,
Die Anfänge der Majolikakunst in Toskana. Berlin 1911

J A B v Bartsch
Le peintre graveur. 1–21. Leipzig, Wien 1808–54

Robert Boulay,
L'apport des gravures flamandes dans la décoration des faïences de Nevers. Cahiers de la céramique, nr 17, Sèvres 1960, s 46–54

Les majoliques françaises. Cahiers de la céramique, nr 12, Sèvres 1958, s 148–63

Le problème Lyon-Nevers. Cahiers de la céramique, nr 33, Sèvres 1964, s 16–28

Stefan Bursche
Tafelzier des Barock. München 1974

Cambridge
Fitzwilliam Museum. Catalogue of the Glashier Collection of pottery and porcelain in the Fitzwilliam Museum. Bernard Rackham. 2 vol Cambridge 1935

Alfred Cartier
Bibliographie des éditions des de Tournes. Paris 1937

Celle
Keramische Meisterwerke aus vier Jahrhunderten. Utst kat, Schloss Celle 1950

Robert J Charleston (ed),
World ceramics: an illustrated history. London 1968

J Chompret,
Répertoire de la majolique italienne, I–II. Paris 1949
Cit Chompret 1949

Christina Drottning av Sverige. Nationalmusei utställningskatalog nr 305, 1966

Kenneth Clark,
Leonardo da Vinci. London 1976

Timothy Clifford and J V G Mallet,
Battista Franco as a Designer for Maiolica. Burlington Magazine, juni 1976, s 387–410

Giovanni Conti,
L'arte della maiolica in Italia. Milano 1973
Cit Conti 1973

La maiolica nel Museo del Bargello: genesi et fortuna di una raccolta. Faenza, LV, 1969, s 58–79
se även Florens

Alfred Darcel och Alexandre Basilewsky,
Collection Basilewsky. Catalogue raisonné. Paris 1874

Alfred Darcel och Henri Delange,
Receuil des faiences italiennes des 15:e, 16:e et 17:e siècles. Paris 1869
Cit Darcel och Delange 1869

Henri Delaborde,
La gravure en Italie avant Marc Antoine (1452–1505). Paris London 1883

James Dennistoun,
Memoirs of the Dukes of Urbino. III vol ed E Hulton. London 1909

Emile Fabre,
Die französischen Fayencen des Mittelmeergebietes. Köln 1965

Jacob Falke,
Die Kunstsammlungen seiner Majestät des König Karl's XV. von Schweden und Norwegen zu Stockholm und Ulriksdal. Wien 1871

Otto von Falke,
Majolika. Berlin 1907

Florens
Museo Nazionale di Firenze. Palazzo del Bargello. Catalogo delle Maioliche a cura di Giovanni Conti. Firenze 1971
Cit Conti 1971

Charles Drury Fortnum
Se London och Oxford

Henry-Pierre Fourest et Antoinette Fay,
Majoliques Européennes de la Renaissance. Cahiers de la céramique, nr 51, Sèvres 1972

J A Gere,
Taddeo Zuccaro. His development studied in his drawings. London 1971

Taddeo Zuccaro as a designer for Maiolica. Burlington Magazine, juli 1963, s 306–15

Jeanne Giacomotti,
Catalogue des majoliques des Musées nationaux: Musées du Louvre, et de Cluny, Musée national de cérmique à Sèvres, Musée Adrien-Dubouché à Limoges. Paris 1974
Cit Giacomotti 1974

La majolique de la Renaissance, Paris 1961
Cit Giacomotti 1961

Olof Granberg,
Drottning Kristinas tafvelgalleri på Stockholms slott och i Rom, dess uppkomst och dess öden ända till våra dagar. Stockholm 1896

Kejsar Rudolfs konstkammare och dess svenska öden. Stockholm 1902

Svenska konstsamlingarnas historia. I–III. Stockholm 1929–31

Pierre Grimal,
Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine. Paris 1969

Bo Gyllensvärd
Drottning Kristinas fajansservis. Mästerverk i Nationalmuseum. Konsthantverk. Årsbok för Svenska statens konstsamlingar II. Stockholm 1954, s 17–19
Cit Gyllensvärd 1954

Emil Hannover,
Keramisk handbok. Första delen. Fajans, majolika, stengods. Stockholm 1929

M D Henkel,
Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen in XV, XVI und XVII Jahrhundert. Vorträge der Bibliothek Warburg. VI, 1926–27, s 58–144

H M Hind,
Early Italian Engraving. A critical catalogue. 1–7. New York 1938–48

W B Honey,
Ceramic Art from the end of the Middle Ages to about 1815. London 1952

Bertrand Jestaz,
Les modèles de la majolique historiée – Bilan d'une enquête. Gazette des Beaux-Arts LXXXIX, april 1972, s 215–40

Keramisk ordlista.
Utarbetad av Standardkommittén för keramisk nomenklatur. Stockholm 1966

Krakow
Maria Piatkiewicz-Dereniowa, Majolika Wloska w Zbiorach Wawelskich. Krakow 1975

Köln
Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln.Majolika bearbeitet von Brigitte Klesse. Köln 1966
Cit Klesse 1966

Alphons Lhotsky,
Festschrift des Kunsthistorischen Museums. II Teil. Die Geschichte der Sammlungen. 1 Hälfte. Wien 1941–45

Mereth Lindgren,
Döden i paradiset, Genesis Profeta. Nordiska studier i gammaltestamentlig ikonografi. Stockholm 1980, s 157–166

Friedrich Lippmann,
The seven planets. International Chalcographical Society. London 1895

A Giuseppe Liverani
nel settantesimo compleanno. Med fullständig bibliografi, Faenza 1973

La fortuna di Raffaello nella maiolica. Faenza LIV, 1968, s 59–77

The development of White Maiolica. Connoisseur, november 1957, s 160 ff

Italiensk majolika. Malmö 1958
Cit Liverani 1958

Sulle maioliche turchine. Faenza XXXIV, 1948, s 106–09

Ludvig Looström,
Statens konstsamlingar. Stockholm 1894

London
British Museum. The Waddesdon Bequest. Catalogue of the works of art bequeathed to the British Museum by Baron Ferdinand Rotschild, M. P., 1898, by Charles Hercules Read. London 1902

South Kensington Museum (Victoria and Albert Museum). Charles Drury E Fortnum, A descriptive catalouge of the maiolica, Hispano-Moresque, Persian, Damascus and Rhodian wares in the South Kensington Museum. London 1873

Victoria and Albert Museum.
Bernard Rackham, Catalogue of Italian maiolica. London 1940
Cit Rackham 1940

Victoria and Albert Museum
Bernard Rackham, Guide to Italian maiolica. London 1933
Cit Rackham 1933

Wallace Collection.
Catalogue of Ceramics 1. Pottery, Maiolica, Faience, Stoneware by A V B Norman. London 1976
Cit Norman 1976

J V G Mallet,
C D E Fortnum and Italian Maiolica of the Renaissance. Apollo, december 1978, s 396–404

Italian Maiolica in the Gambier-Parry Collection. Burlington Magazine, mars 1967, s 144–51

Maiolica at Polesden Lacey I–III. Apollo, oktober, november 1970, mars 1971, s 260–65, 340–45 och 170–83

A Maiolica Plate signed F R. Art Bulletin of Victoria. 1976, s 4–19

Some pieces of Italian Maiolica in English collections. Faenza, LX, 1974, s 3–25 (även italiensk text)

Damian Maraffi,
Figure del Vecchio Testamento con versi toscani. Illustrationer av Bernard Salomon. Lyon 1554

Figure del Nuovo Testamento illustrate da versi vulgari italiani. Illustrationer av Bernard Salomon. Lyon 1554

Emile Molinier,
La collection Spitzer. IV. Les faïences italiennes, hispano-moresques et orientales. Paris 1892

Erwin Neumann,
Das Inventar der rudolfinischen Kunstkammer von 1607/11. Analecta Reginensia I. Stockholm 1966

A V B Norman,
Sources for the design on a Maiolica dish. Apollo LXXXI, 2, 1965, s 460–63
se även London

Ovid,
Metamorphoses. I–II with an English translation by Frank Justus Miller. London 1968

Ovidius
La Metamorphose d'Ovide figurée. Lyon 1557

Oxford
C D E Fortnum, A Descriptive Catalouge of the Maiolica and Enamelled Earthenware of Italy in the Ashmolean Museum Oxford. Oxford 1897

Jock Pegler Palmer,
Italian maiolica of the fifteenth and sixteenth centuries. Apollo LXXXIII, 1966, s 132–37

Claude Paradin,
Quadrins historiques de la Bible. Lyon 1553

GB Passeri,
Istoria delle pitture in maiolica fatte in Pesaro, ed. 1879

Pericle Perali,
Un breve di Leone X a mastro Giorgio da Gubbio, ed una nota critica intorno alle 'maioliche'. Faenza XI, 1923, s 34–39

G Russo Perez,
Maioliche siciliane datate del Sec. XVI. Faenza XXII, 1934

La Rinascenza delle ceramiche maiolichate in Sicilia, Palermo, Trapani, Sciacca, Caltagirone, Burgio-Collesano. Faenza VII, 1922

Cipriano Piccolpasso,
Li tre libri dell'arte del vasaio. The three books of the potter's art. Translated by B Rackham and A van de Put. London 1934

Fortia de Piles,
Voyage de deux français en Allemagne, Danemarck, Suède . . fait en 1790–92. II. Paris 1796

John Pope–Hennessy,
Luca della Robbia. Oxford 1980

Prag
Italska majolika, Italian majolica. Utställningskatalog, Konstindustrimuseet Prag 1973 av Jirina Vydrova.
Cit Vydrova 1973

Jirina Vydrova, Italska Majolika, Prag 1955.
Cit Vydrova 1955

Bernard Rackham,
Deruta maiolica: some new observations. Faenza XLVI, 1960, s 133–38

Islamic pottery and Italian maiolica, illustrated Catalogue of a Private Collection. London 1959

Italian maiolica. London 1952
Cit Rackham 1952

Orazio Fontana e le sue maioliche nel Museo Civico de Pesaro. Bolletino d'Arte, ser IV, XLIV, 1959, s 141–50

The sources of Design in Italian Maiolica. Burlington Magazine, XXIII, 1913, s 193–203

se även London och Cambridge

Jörg Rasmussen,
Zum Werk des Majolikamalers Nicolo da Urbino. Keramos, Heft 58, december 1972, s 51–64

Bernard Salomon
se Maraffi, Paradin och Ovidius
Samma illustrationer återkommer även i upplagor utöver de här upptagna

Vivian J Scheidemantel,
An Italian majolica wine cooler. The Art Institute of Chicago Museum Studies, III. Chicago 1968, s 42–62

John Scott-Taggart,
Italian maiolica. London 1972

L Serra,
Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Urbino. Rom 1932

Osvald Sirén,
Italienska handteckningar i Nationalmuseum. Stockholm 1917

Nicodemus Tessin d y:s studieresor. Stockholm 1914

M L Solon,
A History and description of Italian maiolica. London 1907

Guy de Tervarent, Chevalier de Schoutheete,
Enquête sur sujet des majoliques. Kunstmuseets Årsskrift XXXVII 1950. Köpenhamn 1951, s 1–48

Le service de majolique de la reine Christine de Suède. Bulletin de l'Académie royale de Belgique, nov 1957, s 130–149. Bryssel
Cit Tervarent 1957

Tidskrift för Byggnadskonst och Ingeniörsvetenskap. Maj & Juni 1866

Burr Wallen,
A majolica panel in the Widener collection. National Gallery of Art, Report and studies in the history of art 1968. Washington 1969, s 94–105

Henry Wallis,
Italian ceramic art. Figure design and other forms of ornamentation in XVth century maiolica. London 1905

XVII Plates by Nicola Fontana da Urbino at the Correr Museum, Venice. London 1905

Vasari,
Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti 1550–68. Ed g Milanesi 1878–1881

Gerda Weinholz,
Aus der Majolikasammlung des Museums für Kunsthandwerk. Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 1966/67, s 123–27

Gustav Weiss,
Ullstein Fayencenbuch. Frankfurt/M Berlin Wien 1970

Philippe Verdier,
Catalogue of the Painted Enamels of the Renaissance. The Walters Art Gallery, Baltimore 1967

Wien
Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen. Wien 1976

Virgile,
L'Enéide. 2 Tomes. Traduction nouvelle avec une introduction et des notes par Maurice Rat. Paris 1947

Vocabolario della lingua italiana compilato da Nicola Zingarelli Novissima edizione (VIII). Bologna 1962

Stig Vänje,
Palazzo della Regina. Studier i drottning Christinas romerska miljö. Lic avh. Stockholm 1965 (stencil)
Cit Vänje 1965

Heinrich Zimmermann,
Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des aller höchsten Kaiserhauses, 25. Band, II. Teil. Wien 1905

MAJOLIKA FRÅN URBINO
och andra orter i Italien
i Nationalmuseum, Stockholm

Majolika, som är ett slags fajans, har fått sitt namn efter ön Mallorca. Karaktäristiskt för renässanstidens majolika är den målade dekoren i en begränsad skala av starkeldsfärger: koppargrönt, violett, gult, blått och brunorange.

Den s k Kristina-servisen och samlingen av majolika från Urbino i Nationalmuseum bildar utgångspunkt för bokens framställning.

För att belysa den italienska majolikans utveckling, främst under 14–1500-talen, har även museets övriga samling av majolika medtagits. En allmän orientering om material och teknik kompletterar bakgrunden.

Rikt illustrerad.

Helena Dahlbäck Lutteman är intendent vid Nationalmuseum i Stockholm. Hon har tidigare utgivit "Svenskt porslin – fajans, porslin och flintgods 1700–1900".

LiberFörlag

ISBN 91-38-90048-3